

Atribuida a Tirso de Molina



# El burlador de Sevilla

Edición de

Alfredo Rodríguez López-Vázquez

CATEDRA  
Letras Hispánicas

Atribuida a Tirso de Molina

*El burlador de Sevilla*

Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez

SEPTIMA EDICION

CATEDRA

LETRAS HISPANICAS

Ilustración de cubierta: J. Javier Díez Álvarez

"Reservados todos los derechos. De conformidad con lo dispuesto en el art. 534-bis del Código Penal vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reprodujeran o plagiaran, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización."

© Ediciones Cátedra, S. A., 1995  
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid  
Depósito legal: M. 29166-1995  
ISBN: 84-376-0094-4  
*Printed in Spain*  
Impreso en Selecciones Gráficas  
Carretera de Irún, km. 11,500 - Madrid

# Índice

|  |     |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN .....                                       | 9   |
| El problema de la autoría .....                          | 11  |
| La atribución a Claramonte .....                         | 16  |
| La transmisión textual .....                             | 20  |
| El mito de Don Juan .....                                | 25  |
| La historia del <i>Burlador</i> .....                    | 31  |
| La dramaturgia del <i>Burlador</i> .....                 | 34  |
| a) Secuencias y lugares dramáticos .....                 | 34  |
| b) Tipología de las escenas .....                        | 42  |
| c) La teatralidad del <i>Burlador</i> .....              | 46  |
| d) Los personajes .....                                  | 51  |
| La métrica de la comedia y los indicios onomatológicos . | 65  |
| Criterio de edición .....                                | 69  |
| ANEJO A LA QUINTA EDICIÓN .....                          | 75  |
| ANEJO A LA SÉPTIMA EDICIÓN .....                         | 93  |
| BIBLIOGRAFÍA .....                                       | 125 |
| EL BURLADOR DE SEVILLA .....                             | 129 |
| Jornada primera .....                                    | 131 |
| Jornada segunda .....                                    | 185 |
| Jornada tercera .....                                    | 237 |

Digitized by the Internet Archive  
in 2017 with funding from  
Kahle/Austin Foundation

# *Introducción*

*A Kurt y Roswitha*



## *El problema de la autoría*

Hasta el siglo pasado, en que la crítica literaria empezó a disponer de un fondo documental amplio y de unos conceptos claros acerca de los problemas generales de la historia literaria, la cuestión de la autoría de *El burlador de Sevilla* no se había planteado. Hasta muy entrada la segunda mitad del siglo las ediciones y traducciones de la obra seguían el texto de alguna de las ediciones *sueltas* del siglo xvii, incluidas en volúmenes de comedias más o menos fraudulentas, entre 1653 y 1673. El texto de estas *sueltas* era muy similar, y todas ellas, copiadas o ligeramente modificadas durante el siglo xviii, coincidían en el nombre del autor: Tirso de Molina. Obviamente resultaba un poco sorprendente que *El burlador* no hubiera sido incluido por Tirso en ninguno de los cinco volúmenes de sus Comedias.

En 1860 don Cayetano A. de la Barrera da noticia en su *Catálogo Bibliográfico y Biográfico* de la existencia de un volumen de *Doce comedias nuevas* de Lope de Vega y otros autores, impreso, según La Barrera, en Barcelona, por Gerónimo Margarit, en 1630. El cotejo de esta impresión con las *sueltas* demuestra su prioridad cronológica y permite rescatar un centenar y medio de versos que habían sido suprimidos de las *sueltas*. Este cotejo, y la edición a partir de la *princeps* no se llevará a cabo hasta 1907, por D. Armando Cotarelo. Antes, en 1878, aparece una nueva *suelta* que, respetando el 80 por 100 de los versos, ofrece lecciones alternativas superiores en casi todos los pasajes dudosos. El problema es que esta *suelta* lleva un título diferente, *Tan largo me lo fiáis*, y da como autor a Calderón.



En el momento en que tenemos distintos títulos y más de un autor en liza, la atribución a Tirso de Molina empieza a discutirse. Farinelli y Baist, eminentes hispanistas, apuntan que la obra no encaja dentro del estilo del Tirso que conocemos por sus comedias fidedignas. Don Marcelino Menéndez y Pelayo apunta, por su parte, que, de no ser por el nombre de Tirso en la portada, se diría que la obra parece más bien típica de Lope de Vega, «de las escritas más aprisa». La evidencia de que *Tan largo* y *El burlador* provienen del mismo tronco, y que aun admitiendo la prioridad del *Burlador* en la cronología editorial, el *Tan largo* mejora y restituye pasajes dudosos, hace que Cotarelo y Américo Castro editen una versión amplia del *Burlador* apoyada por el cotejo con la otra variante. Cotarelo edita ambas en el mismo volumen de obras de Tirso, y A. Castro edita *El burlador de Sevilla* acudiendo al texto de *Tan largo* para correcciones puntuales. Según Castro, el texto de *TL* «es de gran valor como recurso enmendatorio de *El Burlador*», aunque a él le parece una «refundición tardía» de *El burlador*, siguiendo el criterio de Cotarelo, que cree que por el tipo de papel y la tipografía utilizada en su impresión «debe de ser de 1660».

Esta opinión es rechazada por doña Blanca de los Ríos, que considera al *Tan largo* como la versión original de la obra, escrita por Tirso hacia 1616, y luego alterada por copistas o por mala restitución a partir de representaciones tardías. En ese primer cuarto de siglo aparece un detallado artículo de S. G. Morley reforzando por medio de análisis métricos las dudas expresadas antes por Farinelli y Baist acerca de la autoría de la obra. Así pues, hacia los años 30 tenemos dos cuestiones importantes relacionadas con la primera versión del mito de Don Juan Tenorio: quién es su autor y cuál es el texto que debe seguirse preferentemente.

Doña Blanca de los Ríos aborda en esos momentos su edición de Obras Completas de Tirso, y dictamina lo siguiente: *Tan largo* es un texto anterior cronológicamente y superior estéticamente. Y la obra es obra de Tirso «con certeza matemática». Esta certeza procede de un escolio

efectuado en veintidós pasajes del *Tan largo* o del *Burlador*, que tienen pasajes semejantes en obras de Tirso, o atribuidas a él. La verificación de esos veintidós pasajes le basta a la estudiosa tirsista para dictaminar tajantemente la evidencia de la autoría.

La cuestión de la prioridad o no prioridad del *Tan largo* y los asuntos relacionados con la *princeps* siguieron siendo tema de debate, a partir sobre todo de un célebre artículo de A. Sloman, y de una polémica posterior entre los profesores Wade-Mayberry, por un lado, y el profesor Xavier A. Fernández, por otro. Por una parte, parece claro que varios pasajes de *TL* no han podido proceder del *Burlador* sino de una *versión previa* «más cercana al original perdido de Tirso»; por otra, parece claro que el texto del *Tan largo* presenta, al menos, cortes editoriales en tres pasajes del acto tercero, a partir del final del folio 14 *verso*. Los estudios tipográficos efectuados por el profesor D. W. Cruickshank han aclarado un punto esencial de las ediciones del *Burlador* y del *Tan largo*: el volumen del que procede *El burlador* era una edición de comedias *desglosables*, algunos de cuyos ejemplares se utilizaron para recomponer el volumen de *Doze comedias*. El primero no estaba impreso en Barcelona por G. Margarit, sino en Sevilla por Manuel de Sande/Francisco de Lyra, seguramente entre 1627 y 1629. En cuanto al *Tan largo*, procede del periodo 1632-35 (probablemente 1634-35), también de Sevilla, y de las prensas de Simón Faxardo, que es el recopilador del volumen facticio de *Doçe comedias* de Lope, y que por esos años edita, de modo más o menos fraudulento, distintos volúmenes de comedias *sueltas*, *desglosadas* o *facticias*<sup>1</sup>.

Así pues, la principal base de la idea de «refundición» para el texto conocido como *Tan largo me lo fiáis*, que era la distancia temporal de unos treinta años que suponía Cotarelo, cae por tierra. Si ambos textos han sido impresos con

---

<sup>1</sup> Para los estudios y análisis tipográficos de detalle, véase D. W. Cruickshank, 1981 y 1989, en la bibliografía de esta introducción. Sobre los puntos de la querella de la prioridad, D. Rogers, 1977, que resume muy claramente la cuestión.

una diferencia de unos cinco o seis años, parece claro que se trata de versiones de la misma obra que se han transmitido por vías diferentes. En el caso de *El burlador*, que indica en portada «representóla Roque de Figueroa», la vía es fácil de detectar. Figueroa representó en Sevilla en diciembre de 1626, y volvió a representar en 1627 y 1629. En uno de estos años debió de vender el manuscrito de la comedia al impresor o editor. Dado que en 1625 consta una representación de *El convidado de piedra* en Nápoles, y el año 1626, en octubre consta otra también en Nápoles, en el primer caso por la compañía de Pedro Ossorio y en el segundo por la de Francisco Hernández Galindo, y dado que Figueroa no tenía en octubre de 1624 *El burlador* entre las obras de su repertorio, es muy probable que adquiriera la comedia después de octubre de 1626 a través de alguna de las compañías que previamente la habían representado. El paso de los años y el cambio de compañías han dejado secuelas, a veces graves, en el texto transmitido a través de Figueroa. A cambio, en *Tan largo me lo fiáis* no se detectan problemas de este tipo, salvo el ya comentado de la intervención editorial en el tercer acto para ajustar el manuscrito a la extensión de cuatro pliegos de una *suelta*. El título *Tan largo me lo fiáis* parece corresponder bien a la idea original de la obra, que, al igual que muchas otras de la época, desarrolla dramáticamente un dicho de carácter paremiológico, o al menos relacionado con algún episodio del folclor<sup>2</sup>. El problema, en cuanto a la autoría de Tirso, es el siguiente: si Tirso fuera el autor de ese manuscrito que representa el estado inicial de composición, ¿qué interés habría tenido el editor en sustituir su nombre por el de Calderón? La costumbre de sustituir los nombres de los autores por otros de mayor relieve, era muy frecuente en Sevilla, según sabemos por testimonio de Rojas Zorrilla, pero precisamente Tirso era un nombre que en el periodo 1630-35 aseguraba la venta de cualquier comedia. La falsa atribución a Calderón se entiende sólo si el autor de la obra era alguien menos notorio que Tirso. Por otra parte,

---

<sup>2</sup> Ver G. E. Wade, 1974, y H. G. Jones, 1986.

esta atribución a Calderón de la suelta *Tan largo me lo fiáis* ilumina las condiciones de la atribución anterior a Tirso en la *desglosada* de *El burlador*. Tirso había publicado en Sevilla, en 1627, su *Primera Parte* en la imprenta de Francisco de Lyra, la misma imprenta donde aparece el volumen original que tiene *El burlador* como *desglosable*. Está claro que la edición de ese volumen de desglosables, y, por lo tanto, la atribución a Tirso se hace sin conocimiento del mercedario, que en el supuesto de que la obra hubiera sido suya, o bien la habría incluido en esa primera parte, o bien, caso de haber aprobado su publicación posterior, no habría dejado de corregir y revisar un texto que está absolutamente estragado, y a veces de forma grave, en bastantes pasajes. En cuanto a los ejemplares *abreviados* editados a partir de los años 50, Tirso ya no los pudo conocer, al haber muerto en 1648. En estas condiciones, la atribución clásica a Tirso de esta obra, basada en la autoridad de un impresor fraudulento en la Sevilla de 1630, choca con el testimonio de los contemporáneos, resumido en la observación de Rojas Zorrilla: «editan en Sevilla las obras de los ingenios menos conocidos a nombre de los que han escrito más; si es buena la comedia, robándole al autor su fama»<sup>3</sup>. Choca también con las apreciaciones críticas, basadas tanto en cuestiones de estilo como en análisis métricos o léxicos, que evidencian la disparidad entre la manera de componer comedias que tiene el fraile mercedario, y las características del estilo del primer Don Juan. Ahora bien, si la obra no es de Tirso, ¿de quién puede ser?

---

<sup>3</sup> La cita está recogida en la edición de Obras de Rojas Zorrilla hecha por R. McCurdy, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe. En esos mismos años, en las exequias de Fabio Franchi a la muerte de Lope de Vega, el italiano recordaba cómo se llenaban los teatros con el mero anuncio de que la obra a representar era de Lope, aunque no lo fuera.

## *La atribución a Claramonte*

Ya desde el siglo pasado, al conocerse la variante *Tan largo me lo fiáis*, J. Sánchez Arjona había detectado aspectos de esta obra que tenían que ver con el estilo del dramaturgo Andrés de Claramonte, de probable origen murciano, pero avecindado durante mucho tiempo en Sevilla, y más concretamente, entre los años 1610 y 1617. Claramonte había escrito comedias, al menos desde antes de 1602, fecha en la que Agustín de Rojas lo cita en su *Viaje entretenido* como uno de los actores que habían escrito «muchas y buenas comedias». En 1604 trabaja en la compañía de Baltasar de Pinedo, donde representa una obra suya, *El nuevo rey Gallinato*, que está entre las pocas que dicha compañía repite más de una vez en su repertorio. En los años 1620-1623 se representan varias comedias suyas por parte de distintas compañías de primer orden, como Los Valencianos, Alonso de Olmedo, Tomás Fernández o Cristóbal de Avendaño. Claramonte muere en 1626, y en los diez años subsiguientes muchas de sus obras aparecen editadas, bien a su nombre, bien a nombre de Lope de Vega o de Calderón. O de ambos. El caso más espectacular es el de *El rey don Pedro en Madrid*, con manuscrito fechado en 1626, donde el copista Diego de Henao afirma estar copiando una obra de Claramonte, y con un manuscrito posterior, ya con merma de 500 versos, pero coincidencia en el nombre de Claramonte como autor, y que se ve editado por Simón Faxardo en Sevilla, hacia 1633 a nombre de Lope de Vega en una edición facticia a la que le faltan esos 500 versos; otra variante se publica años más tarde a nombre de Calderón en la espúrea *Quinta Parte* de la que hubo varias impresiones fraudulentas, y cuya autenticidad Calderón rechazó.

La relación de Claramonte con la variante *Tan largo me lo fiáis* se basaba en un hecho. Frente a la extensa loa de Lisboa en *El burlador*, el *Tan largo* tiene, en el segundo acto, una loa, aún más extensa, a Sevilla. El conocimiento in-

tenso de la vida de Sevilla que desprenden esos 256 versos sólo se explica a partir de alguien que, al menos en un periodo de tiempo amplio hubiera vivido allí, como es el caso de Claramonte. Por otra parte, en cuanto al texto del *Burlador*, Claramonte presenta una notable semejanza estilística en algunas de sus obras. El profesor Wade, defensor de la prioridad del *Tan largo*, señaló que las coincidencias léxicas entre *El burlador* y *Deste agua no beberé*, comedia de Claramonte editada en la misma imprenta y volumen que *El burlador*, son demasiadas, y que esto se explica a partir de la hipótesis de que el *Tan largo* correspondiera al original perdido de Tirso, y *El burlador* a una adaptación para la escena hecha por el propio Claramonte. Las coincidencias no acaban en el léxico: ya J. H. Arjona había observado a mediados de siglo que una redondilla del *Burlador* aparece repetida íntegra en *Deste agua no beberé*, y, por supuesto, la lectura de esta comedia pone de relieve que algunos nombres están repetidos: en *Deste agua no beberé* aparecen un Diego Tenorio, una Juana Tenorio y una Tisbea. Para completar el panorama conviene señalar que al publicar su *Letanía moral* en Sevilla, en 1613, Claramonte se la dedica a Don Juan de Ulloa «de quien recibí mil mercedes». En estas fechas Claramonte no sólo vive en Sevilla: además, está bajo la protección de la familia Ulloa. Ahora bien, en *Tan largo me lo fiáis*, en los últimos versos se dice que el sepulcro se traslade a la iglesia de San Juan de Toro; y efectivamente, esto corresponde a una realidad de la familia Ulloa, que tenía su panteón familiar en esta iglesia de Toro. Para completar los apuntes documentales y cronológicos, conviene señalar aquí que la mentada comedia *Deste agua no beberé* fue representada por la compañía de Antonio de Prado en el año 1617, dato este que desconocían quienes apuntaban la posibilidad de que *Deste agua* hubiera sido escrita bajo el influjo del *Burlador*, y que al mismo tiempo *El burlador* lo habría escrito Tirso en su estancia en Sevilla en 1625<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> En la edición sevillana de esta obra consta el nombre de la compañía que la representó. Sucede que en 1617 la obra fue representada por la misma

Como resumen de ello diremos que los datos documentales y críticos en torno a Claramonte permiten proponer la hipótesis de que es él mismo el autor de la versión inicial de la comedia, frente a la hipótesis de que existe un original perdido, obra de Tirso, que luego fue refundido o alterado por Claramonte. Se trata de cotejar ambas hipótesis y de evaluar cuál de ellas concuerda con el aparato crítico y documental de que disponemos para analizarlas.

El primer paso consiste en someter a escrutinio el principio de escolios establecido por Blanca de los Ríos para demostrar «con certeza casi matemática» que *El burlador* es obra de Tirso. Este escrutinio evidencia que lo que a Blanca de los Ríos le había parecido típico del autor del *Burlador* no es más que un conjunto de fórmulas comunes a todos los dramaturgos de la época. El conjunto de rasgos obtenido por doña Blanca se encuentra también en la obra de Claramonte, en la de Lope, en la de Vélez de Guevara y en la de Mira de Amescua<sup>5</sup>. De hecho, ampliando algo más los límites propuestos por doña Blanca se descubre que existen algunos rasgos que son típicos del autor del *Burlador*, y que no aparecen en el teatro de Tirso (al menos, en las obras de Tirso anteriores a 1617), y sí lo hacen en la obra de Andrés de Claramonte. Estos rasgos afectan a veces al léxico, cuantitativo y cualitativo, a citas concretas, a metáforas constantes que aparecen no de manera aislada, sino engarzadas en redes más complejas, al uso de nombres de personajes y, naturalmente, a principios de composición escénica.

La consistencia de la autoría de Claramonte para *El burlador de Sevilla* se fundamenta en dos grandes principios: la verificación de fuentes y el análisis temático-crítico de su obra teatral. En cuanto a verificación de fuentes, en lo que atañe a Tirso, parece claro que las pruebas para sostener su

---

compañía que, al venderla al editor, transmitió correctamente el nombre de su autor, de quien la había obtenido. A cambio, sabemos que *El burlador* tuvo que pasar por una o varias compañías después de salir de manos de Claramonte y antes de llegar a Roque de Figueroa.

<sup>5</sup> Sobre este particular véase mi estudio *Andrés de Claramonte y El burlador de Sevilla*, Edition Reichenberger, Kassel, 1987.

autoría eran insuficientes y no resisten el cotejo crítico; en lo que atañe a Claramonte, las reticencias mostradas para aceptar su autoría alternativa estaban basadas en errores documentales procedentes de Menéndez y Pelayo, o en conjeturas *ad hoc* a partir de lagunas críticas, como es el caso de la hipótesis de originales perdidos, propuesta por Hartzenbusch<sup>6</sup> para explicar la semejanza entre *El Rey Don Pedro en Madrid* y *El burlador de Sevilla* y el hecho de que los manuscritos coincidieran en la atribución a Claramonte de esta obra. Hartzenbusch idea la hipótesis del original perdido escrito por Tirso, y Menéndez y Pelayo recoge la misma hipótesis para proponer el original perdido escrito por Lope. La fundamentación de Hartzenbusch se apoyaba en la conjetura de que Claramonte habría muerto hacia 1610, y la fundamentación de Menéndez y Pelayo, en que todavía estaría vivo en 1635. En ambos casos las conjeturas han sido desmentidas documentalmente y la evidencia de que el estilo de la obra corresponde al de Claramonte desbarata la construcción hipotética y conjetural de ambos eruditos del siglo pasado. En cuanto al análisis temático y crítico de la obra de Claramonte, por fin podemos disponer de algunas ediciones fiables de parte de su producción teatral que, en su mayor parte, había permanecido inédita o editada de manera muy poco cuidadosa. En principio, los análisis de crítica interna avalan esta nueva atribución, frente al valor que se quiera dar a la doble atribución a Tirso y Calderón en las dos ediciones sevillanas del xvii. La publicación del resto de la obra dramática de Claramonte y los previsibles estudios críticos ulteriores servirán para esclarecer la identidad del creador del primer gran mito teatral español.

---

<sup>6</sup> Ver mi artículo «Claramonte, el Rey Don Pedro, y la mixtificación de Hartzenbusch», en *Homenaje a Alberto Porqueras*, Ed. Reichenberger, 1987.



Cada una de las dos versiones del Don Juan ha sido transmitida de manera diferente. Para explicar los problemas de la versión *Burlador* se han propuesto dos interpretaciones generales muy divergentes: que la transmisión procediera de un *memorista* fraudulento, que habría oído la obra en la representación de Roque de Figueroa y la habría recordado con lagunas intermitentes, o bien que la obra hubiera sido rescatada a partir de diferentes miembros que, al disolverse la compañía que la representaba, reconstruyeron con cierta aproximación el original. La primera hipótesis tuvo cierto auge por el aval que le prestaron los partidarios de la hipótesis del *Tan largo* como original textualmente superior: la cantidad de errores y barbaridades que contiene el texto de la *princeps* serían achacables al «memorión desmemoriado» que corrompió en gran manera un texto en origen correcto, reflejado en gran medida por el *Tan largo*. Esta hipótesis tiene en su contra un hecho evidente: los pasajes más afectados coinciden con escenas en donde intervienen personajes secundarios, y no, como sería lógico, con pasajes que presenten dificultades intrínsecas en materia de métrica o de rima. La hipótesis contraria, emitida de manera explícita por Daniel Rogers<sup>7</sup> tiene a su favor precisamente este hecho. Si la reconstrucción se hizo a partir de media docena de actores principales (los papeles de Don Juan, Catalinón, Gonzalo de Ulloa, el Duque Octavio, Tisbea y Batricio) los pasajes más estragados deberían corresponder a escenas en las que estos actores principales no intervienen, o tienen una intervención muy escasa. Y esto es exactamente lo que sucede. Hay tres pasajes en donde el cotejo entre *El burlador* y el *Tan largo* evidencia esto de manera muy clara: el comienzo del se-

---

<sup>7</sup> Ver nota 1. Una propuesta similar la había sugerido ya C. Bruerton en su artículo «*La ninfa del cielo, La serrana de la Vera, and related plays*», en *Homenaje a A. M. Huntington*, Wellesley, 1952.

gundo acto, el episodio del encuentro de Don Juan con el Marqués de la Mota, y el episodio que en el *Tan largo* corresponde a la breve entrevista del padre de Don Juan Tenorio con el Marqués, en la prisión de Triana, y que en *El burlador* simplemente ha desaparecido<sup>8</sup>.

El comienzo del segundo acto es sintomático de los problemas que afectan a la *princeps*. De acuerdo con el *Tan largo*, el pasaje entero puede entenderse como una escena compuesta por nueve octavas reales y subdividida en dos momentos diferentes, antes y después de la entrada del Duque Octavio. La forma de octava real, acorde con la presencia del rey de Castilla, Alfonso Onceno, se mantiene a todo lo largo de la escena. ¿Qué sucede en la *princeps* del *Burlador*? Hasta la llegada del Duque Octavio la escena entre el Rey y el padre de Don Juan Tenorio se desarrolla en endecasílabos sueltos con un par de rimas pareadas en los versos 22-23 y 47-48. Algunos de los endecasílabos ni siquiera mantienen la medida correcta, y en varios pasajes incurren en incoherencias de todo tipo. Sorprendentemente, en el momento en que entra en escena el Duque Octavio se pasa a octavas reales.

Por una parte, es seguro que desde la concepción original de la escena, según el *Tan largo*, hasta la transmisión dada por la compañía de Roque de Figueroa, el texto ha sido revisado, independientemente de la variación de la estrofa. La prueba de ello es que en el propio texto del Duque Octavio las octavas reales del *Tan largo* han modificado parcialmente las rimas en *El burlador*. La primera octava, por ejemplo, modifica el pareado final, y la tercera octava modifica la rima de los versos pares. La segunda desaparece. Da la impresión de que el autor ha remodelado el texto para concentrar más la parte dramática. A cambio, la transformación de octavas reales en endecasílabos sueltos no tiene sentido desde el punto de vista de la construcción teatral. Las cosas se entienden muy fácilmente si nos atenemos a la hipótesis de Rogers. En *Tan largo*, la escena ini-

---

<sup>8</sup> Ver mi artículo «Una escena perdida en *El burlador de Sevilla*», *Ínsula*, núm. 498, Madrid, 1987.

cial se repartía en 23 versos para el padre de Don Juan, y 17 para el Rey. En la nueva versión, antes de la entrada del Duque Octavio las *abreviadas* difieren de la *princeps* en un pasaje intercalado que las *sueltas* no recogen y que tal vez haya sido invención de la compañía de Roque de Figueroa. En el texto en donde *abreviadas* y *princeps* coinciden, que son 30 versos, el papel del Rey y el del padre del Tenorio han cambiado: el rey tiene 18 versos y el Tenorio padre, doce. Esto concuerda con otro de los problemas del cambio de nombre. En el *Tan largo*, el padre de Don Juan se llama también Don Juan Tenorio, y en *Burlador* pasa a llamarse don Diego. Ahora bien, el propio texto del *Burlador* confirma, en la escena de la llegada a Dos Hermanas, que el padre se llama Don Juan. La explicación de todo este embrollo es sencilla y tiene mucho que ver con los avatares de las representaciones: cuando el texto, en su fase reelaborada, pasa de una compañía a otra, algunos actores se mantienen y otros desaparecen. Esto hace que una misma secuencia pueda ser, o tenga que ser, reelaborada. Según parece, a la compañía de Roque de Figueroa debieron pasar una serie de actores que habían representado el texto en su última versión, y que lo rescataron de una manera muy aproximada. Ahora bien, tanto el padre del Tenorio como el Marqués de la Mota son personajes secundarios: el primer barba es Don Gonzalo, y el primer galán antagonista de Don Juan es el Duque Octavio. Según el *Tan largo*, el segundo barba es Don Pedro Tenorio, que tiene papel importante en el primer acto y reaparece en el tercero trayendo a Isabela y hablando con el Rey. ¿Qué ha sucedido en *El burlador*? Don Pedro ya no aparece en el tercer acto: a Isabela la trae Fabio, nuevo personaje, y con el Rey el que habla es Don Diego Tenorio, el padre de Don Juan con nuevo nombre. Recordemos que el padre del Tenorio no aparece en ninguna de las dos versiones a todo lo largo del primer acto. La solución al enigma está en la costumbre de las compañías de adaptar sus textos al elenco de actores, y de que, como saben perfectamente los estudiosos del teatro, un actor puede hacer más de un papel. Basta con que no haya solapamiento de escenas. Parece claro

que en el texto usado por la compañía de Roque de Figueroa, el actor que originariamente hacía de Don Juan Tenorio el Viejo ha desaparecido (el tercer barba). El reajuste se consigue haciendo que el segundo barba, que antes hacía de Don Pedro, pase a asumir el papel de padre del *Burlador*. El precio que hay que pagar es que este actor recupera muy bien la escena del tercer acto en donde él mismo estaba con el Rey como don Pedro y ahora vuelve a estar como Don Diego, pero, a cambio, no puede recuperar la escena inicial del segundo acto, que hay que rehacer con más o menos ingenio. Y tampoco puede recuperar la escena de la prisión con el Marqués de la Mota, porque ni él hacía esa escena, ni la persona que le daba la réplica (el tercer galán) está en la compañía. De manera que la última compañía que tiene la obra se ve obligada a suprimir esa escena al no haber podido recuperarla por falta de actores.

Que el Marqués de la Mota, tercer galán, es un personaje deteriorado en la transmisión textual, resulta de todo punto evidente. Por un lado, tenemos la desaparición de su escena en el tercer acto; por otro, la evidencia del cotejo en el segundo acto: de acuerdo con *Tan largo* el personaje tiene cuatro escenas bien definidas en este segundo acto: a) el encuentro con Don Juan y Catalinón, b) el reencuentro con ambos, en la escena de los músicos, c) el breve monólogo anterior a su prisión y d) la escena del prendimiento.

En su primera escena, que comienza con «Todo hoy os ando buscando», tiene como interlocutores a Catalinón y a Don Juan, y la escena, de cien versos en redondilla, le da al Marqués un total de 48 versos. Como todos esos versos son de réplicas cruzadas con Don Juan y Catalinón, y el esquema es de redondillas, el texto se ha rescatado casi íntegro en *El burlador*. Falta un verso que completa redondilla («por un río de sudores»), que no está en *El burlador* y ha de ser rescatado del *Tan largo*. Resulta sintomático que el verso esté en un pasaje en que la redondilla pertenece en su integridad al texto del Marqués. No puede completarse ni con texto de Catalinón ni con texto de Don Juan.

En el reencuentro, en la escena con los músicos, vuelve a haber problemas en el texto que corresponde a nuestra

numeración 1501-1509, en que, salvo la breve réplica «¿Dónde viven?», los ocho versos son dos redondillas del Marqués. Hay siete variantes, errores de rima, versos mal medidos y defectos métricos en ese fragmento. Para completar, al desaparecer Don Juan y Catalinón de escena, el texto del *Burlador* corta una secuencia de trece versos entre el Marqués y los músicos, dejando evidencia del corte en las redondillas truncadas. Parece bastante claro que la explicación es la que apuntaba Rogers.

En la escena del monólogo, ya en romance, no disponemos de la rima para detectar errores. Sin embargo, el cotejo es concluyente: en *Tan largo* el Marqués dice trece versos, todos ellos impecables de construcción y de rima. En la *princeps*, de esos trece versos hay variación en ocho de ellos, y un texto bastante discutible. Otro tanto podemos decir de la escena del prendimiento, que en *Tan largo* llevan a cabo el Duque Octavio, el Tenorio padre, y criados, mientras en *El burlador* es Diego Tenorio. Más tarde aparece el Rey. Pues bien, *antes* de la llegada del Rey (réplica «señor, aquí está el Marqués»), el *Tan largo* tiene nueve versos y *El Burlador*, trece. El Marqués tiene en esta segunda versión, dos réplicas nuevas, y la que se mantiene, de dos versos y medio, sólo mantiene íntegro el medio verso inicial.

Creo que el análisis de este personaje muestra bien a las claras cuál es el problema de la transmisión textual: por un lado, el texto original ha sido remodelado por su propio autor, pero, a partir de ahí, ha sido transmitido con variaciones ajenas, alterando réplicas de personajes, introduciendo otras nuevas, y, en ocasiones, suprimiendo alguna escena. La tarea del editor es espinosa, ya que el *Tan largo* presenta la versión original transmitida con cortes editoriales, y *El burlador* la versión remodelada con añadidos ajenos y errores de texto. La consideración de todo ello y la resolución de los problemas derivados de esta situación va a condicionar el texto elegido como canon. Pero de esto ya se hablará en el apartado de criterio de edición. Vayamos ya a los problemas del mito.

## *El mito de Don Juan*

Don Juan Tenorio es, sin duda, el personaje más universal del teatro español. Sin duda, Segismundo es un personaje mejor trazado, mejor acabado, y otro tanto se puede afirmar de Pedro Crespo o de Semíramis. A cambio, Don Juan, gracias tal vez a este inacabamiento técnico, ha permitido la constante reencarnación del personaje hasta el final del siglo xx. En España, a mediados del xvii surge ya una primera y muy interesante variación: *La venganza en el sepulcro*, de Alonso de Córdova y Maldonado. A primeros del xviii Antonio de Zamora escribe su obra *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*, que pervive en los escenarios hispánicos hasta el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Después, versiones más o menos afortunadas, como las de Villaespesa o Jacinto Grau, o variantes narrativas como el *Don Juan* de Torrente Ballester, han mantenido una constante en la reaparición del mito, en el campo de las letras españolas. Las versiones de Marañón, con su interpretación nueva y original, desde un punto de vista clínico; la de Azorín (*Don Juan y Doña Inés*) dentro de la ficción novelesca, y la obra teatral de Salvador de Madariaga, *La Don Juanía*, en la que los personajes son todos autores de «Don Juanes»: Tirso, Molière, Byron, Mozart, Zorrilla y Pushin... Por supuesto, no se puede olvidar la pervivencia del simbolismo donjuanesco en figuras literarias típicas, como las del Don Juan Manuel de Montenegro, de Valle-Inclán<sup>9</sup>, o las recreaciones de Enrique Jardiel Poncela que llegó a crear un Don Juan femenino en *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*

En Europa el personaje ha tenido, si cabe, aún mayor vigencia y vitalidad que en España. Los primeros esbozos de Andreini culminarán el siglo siguiente en el libreto ita-

---

<sup>9</sup> Sobre las variantes y funciones del mito de Don Juan en el teatro clásico, puede consultarse el volumen colectivo *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, Taurus, 1988.

liano escrito por Lorenzo da Ponte para la ópera inmortal de Mozart. Variantes de las versiones italianas dan los burladores de Dorimond y Villiers, que servirán de base al *Don Juan* de Molière, pieza esencial en el teatro francés, sin olvidar el más moderno *Don Juan* de Montherlant. En Inglaterra el *Don Juan* de Byron se constituye en la pieza clave del romanticismo, e influye sin duda en las variaciones románticas que aparecen en *Les âmes du purgatorie*, de Mérimée, en donde entremezcla la leyenda de Don Juan Tenorio y la de un Don Juan del siglo xvii, Don Juan de Mañara. Este motivo lo retomará en España Antonio Machado.

En Centroeuropa la figura de Don Juan se asocia frecuentemente al otro gran mito romántico: Fausto. El *Don Juan y Fausto* de Christian Grabbe (1829) precede al del austrohúngaro Lenau, y coexiste con las piezas de E.T.A. Hoffman. Todo un siglo de variaciones de Don Juan en la escena centroeuropea culminarán en la obra de Max Frisch, *Don Juan o el amor a la geometría* (1952), replanteamiento del mito a partir de consideraciones más modernas y problemáticas de la esencia del personaje. El mito, como se ve, es consistente y proteico: reaparece según las épocas y los lugares; se alía a otros mitos o se reconstruye para explorar el territorio de los sueños colectivos<sup>10</sup>.

Recuérdese también la recreación de Pushkin, que en su deseo de interpretación fiel del espíritu de otros pueblos, reencarna la figura de Don Juan en su drama *El convidado de piedra* (1831).

El problema está en dilucidar el trasfondo mítico en que se sustenta: las estructuras antropológicas que permiten su reconocimiento como mito, pero también las preocupaciones personales que hacen que un autor concreto, en una época concreta, articule las bases del mito. En el primer caso estamos en el terreno de la mitografía comparada; en el segundo, en el de la crítica literaria. Difícilmen-

---

<sup>10</sup> Un excelente resumen, con ideas sugestivas y exploración crítica sólida, lo ofrece el libro de Jean Rousset, *El mito de Don Juan*, F.C.E., México, 1985.

te se conseguirá dar una idea clara del problema si no se atiende el estudioso a ambos niveles<sup>11</sup>.

En cuanto al primer punto, la exploración sociológica y antropológica nos ofrece algunos asideros para entender la obra: hay dos tipos de estructuras míticas sólidas, conservadas por la tradición occidental, en las que el mito de Don Juan parece entenderse bien: la historia de un *trickster* o burlador, que practica engaños o burlas de muy diversa índole, y que finalmente es burlado por alguien que está por encima de él. Los engaños se suelen circunscribir a comida o bienes, pero no faltan variantes de carácter sexual, de las que el Medioevo ofrece abundantes muestras.

La segunda estructura en donde encaja la historia del *Burlador de Sevilla* es la de la *doble invitación*, que tiene que ver con las leyes de la hospitalidad. Cuando la doble invitación se produce de manera que uno de los personajes sea un ser relacionado con las potencias ctónicas, la idea de la muerte es consustancial al episodio. Creo que el tipo mitológico más próximo al modelo del *Burlador* es el que alude a la historia del rey Diomedes de Tracia: Diomedes invita a sus huéspedes a un banquete en su palacio, y, una vez allí, los hace devorar por sus yeguas; como castigo al impío, los dioses le envían a Hércules, y éste hace que Diomedes termine siendo devorado por sus propias yeguas. Una variante paralela del mismo esquema mítico ha sido observada por J. R. Morales<sup>12</sup>, que apunta la raigambre del *Burlador* dentro del tronco de mitos que derivan de Ixión. La oposición entre *physis* y *nomos*, y la ruptura de la *philia*, el vínculo sagrado que une a personas cercanas por parentesco o por contrato son elementos configuradores de este tipo de mito, y sin duda son parte de la construcción moral del *Burlador*: no en vano la *familia Tenorio* (padre-hijo y tío) se ve implicada en una cuestión grave que afecta a la *philia*

---

<sup>11</sup> Dos revistas especializadas han consagrado últimamente números monográficos al mito de Don Juan: *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 2, Madrid, 1988, y *Théâtre en Europe*, BEBA, Ministère de Culture, París, 1988.

<sup>12</sup> Ver J. R. Morales, «Un precedente mítico de Don Juan», en *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 2.



(las sucesivas traiciones de Don Juan contra Octavio y el Marqués, y la subsiguiente ofensa a las casas reales de Nápoles y Castilla). La ruptura del *nomos* del orden de la sociedad, por parte de Don Juan, tiene una forma jurídica que se proyecta en dos niveles diferentes: la *traición* (acusación que varios personajes de su propio entorno social le hacen), y la *burla del juramento*, que culmina en el caso de Armintha, cuando Don Juan jura que si no *cumple la palabra*, acepta que le dé muerte *un hombre muerto*, creyendo que así se libra del castigo. El muerto, efectivamente, vuelve del Más Allá, como Embajador de las potencias ultraterrenas para restablecer el orden alterado por Don Juan.

Esto en cuanto a lo que atañe al sedimento mitológico, al linaje de los infractores, al fondo mitográfico que enlaza un mito concreto, surgido en los albores del siglo XVII, con otros mitos que expresan motivos similares. En cuanto a la propia sociedad del Barroco, a la España de los Austrias, o a la Europa moderna, que actúa como amplificadora del esquema mítico, no parece difícil hallar el *fondo social* que hace posible la emergencia del Tenorio. Desde 1600 y 1617, podemos seleccionar una buena docena de obras que desarrollan temas y motivos próximos al de Don Juan. Aludiré tan sólo a seis obras conocidas y a dos menos conocidas, pero importantes.

En *Los embustes de Celauro* (Lope de Vega, manuscrito 1600), el protagonista, Celauro, se vale de todo tipo de mentiras, traiciones y embustes para arruinar el matrimonio de Lupercio y Fulgencia. Algunas escenas concretas (el final del acto I, la confusión de los billetes en el acto II), y algunos fragmentos textuales presentan bastante paralelismo con escenas o fragmentos del *Burlador*. La obra se imprimió en la *Cuarta Parte* de Lope, año 1614. Del mismo Lope tenemos *La fuerza lastimosa* representada en 1604 varias veces por la compañía de Baltasar de Pinedo, en el año en que Andrés de Claramonte era actor principal en esta compañía. *La fuerza lastimosa* coincide con *El burlador* en varios nombres de personajes (Duque Octavio, Isabela, Don Juan, Fabio), tiene algunas escenas semejantes y explota a conciencia la suplantación de identidad. Se editó

en 1612. La tercera obra de Lope de Vega que tiene mucho que ver con *El burlador* es *El villano en su rincón* (impresa en 1617, escrita seguramente hacia 1611-12), no tanto por el paralelismo entre Otón y Don Juan, o la idea de las labradoras que buscan un marido noble, sino por el hecho esencial de que la obra se articula sobre el motivo de la *doble invitación*, y utiliza como efecto de escena el de la lápida grabada en una estatua, y la idea de que el personaje de la estatua luego aparece en el banquete. Como se ve, la doble invitación, el personaje burlador, engañoso y traicionero, y la idea de la *estatua animada* (simplemente en *El burlador* su explotación es más dramática) están en el aire en esos primeros años del xvii. El motivo *seducción, promesa incumplida y huida* y castigo final del seductor, está expresado de manera drástica en *La serrana de la Vera* de Luis Vélez (manuscrito en 1613), obra que coincide con *El burlador* en la explotación de algunos momentos escénicos especialmente intensos (el parlamento de Gila después de haber sido seducida es homólogo del de Tisbea, como ha hecho notar C. Bruerton<sup>13</sup>, que ha observado otras importantes características comunes entre *La serrana* y *El burlador*. También presenta grandes concomitancias con la historia de Don Juan la obra de Claramonte *Deste agua no beberé* (representada en 1617 por Antonio de Prado), en donde coinciden los Tenorio y el nombre de Tisbea, y en donde la conducta del Rey don Pedro es semejante a la de Don Juan Tenorio (suplantación nocturna del marido en el propio domicilio de Mencía), escenas semejantes de lucha con la Sombra (homóloga de la Estatua), y desenlace final con reaparición del personaje a quien todos creían muerto. La sexta obra conocida que tiene relación con *El burlador* es *La fianza satisfecha*, atribuida a Lope sin mucho fundamento, y que métricamente responde a los usos de 1610-1616. El parentesco entre Don Juan y Leonido ha sido puesto de manifiesto por la crítica en varias ocasiones. En total, en esos 17 años iniciales del siglo xvii se escriben, representan y/o editan, media docena de obras que tienen algunos,

---

<sup>13</sup> Ver nota 7.

bastantes o muchos puntos de contacto con los motivos que articulan el mito del *Burlador*.

Hay otras dos obras que guardan una fuerte relación con nuestra obra, pero que hasta ahora han sido desatendidas o ignoradas por la crítica, salvo la excepción admirable de S. E. Leavitt: se trata de *El secreto en la mujer* y *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto*. No tenemos evidencia de la fecha de composición de ninguna de las dos, aunque sí la hay de que su autor es Andrés de Claramonte, de acuerdo con los manuscritos. La métrica situaría a ambas obras en el periodo 1606-1616. *El secreto* se basa en *El halcón de Federico*, de Lope, representada en 1606, y *El ataúd* es de ambiente portugués, por lo que podemos suponer que corresponde a 1611-13, años en que Claramonte publica en Lisboa y en Coimbra, y que coinciden con el viaje de los Reyes en 1612 a Lisboa. En *El secreto en la mujer*, el protagonista, Lelio, suplanta nocturnamente la identidad de su rival para gozar de Clavela, la engaña y goza de ella en una posada. El desenlace utiliza una variación del principio del «muerto que resucita», en este caso referido al halcón. En *El ataúd para el vivo* existen también los motivos de la traición para gozar de la esposa de un amigo, y la idea del *muerto que vuelve* en el momento en que se van a celebrar las bodas del amigo traicionero. La próxima publicación de estas dos obras debería poder aclarar algunos puntos importantes sobre la autoría del *Burlador* y sobre los ejes estructurales de su composición. En cualquier caso queda claro que hacia el periodo 1612-1616, ya sea en la escena, ya en los volúmenes impresos de Lope, el teatro español está tratando los temas y motivos que vemos, articulados como un mito universal, en *El burlador de Sevilla*. Los problemas morales, sociales o ideológicos parecen configurar una constante escénica: la muerte como castigo del transgresor; los desmanes propios de comendadores, y la integración de lo sobrenatural, con valor simbólico y ejemplar, en el mundo cotidiano. Sobre el carácter de *crítica social* que tiene *El burlador de Sevilla* ha apuntado J. E. Varey algunas cosas que conviene tener presentes: «la obra ataca con cierta dureza la condición moral de España, ejemplifi-

cada por una de sus ciudades más importantes, Sevilla, contrastando al mismo tiempo la vida de la ciudad con la de la aldea. La obra ataca también todas las clases sociales, incluyendo al rey y al labriego, aunque el blanco principal de su crítica sea la nobleza»<sup>14</sup>. Creo que esto es bastante fiel y refleja lo que subyace en la obra. Si el mito es capaz de encarnar en un momento histórico dado toda una serie de pulsiones sociológicas, es porque procede precisamente de ese entorno histórico concreto y lo asume a través del ejemplo moral. El sedimento mítico proyecta este mito concreto en un espacio antropológico más amplio, en el reino de lo imaginario colectivo.

### *La historia del «Burlador»*

El escritor, el dramaturgo, elige su escena, su espacio, y elige también su tiempo. Pero a través de ese espacio imaginario y ese tiempo, más o menos histórico, más o menos fabuloso, proyecta sus preocupaciones estéticas e ideológicas, y se hace cargo, más o menos conscientemente, de las pulsiones de la sociedad en que vive. Así, los hechos que se cuentan en la historia transcurren en el siglo XIV, pero las conductas y los tipos que están detrás de esos hechos y personajes, son contemporáneos del autor. Se refieren al siglo XVII. De ahí que, contando con la complicidad del público, Don Gonzalo de Ulloa aluda tranquilamente a «las naves de la conquista», surtas en el puerto de Lisboa. Y que la misma Lisboa sea, como efectivamente lo era en 1615, «la mayor ciudad de España», ya que Felipe III había heredado de su padre el gobierno de Portugal. De la proliferación de burladores en aquella sociedad pueden dar buena fe los avisos de Pellicer, las habladurías, reales o inventadas, atribuidas a unos y otros personajes de la Corte, o las elegantes maledicencias de Góngora y Quevedo. Por no hablar de las múltiples crónicas o relatos de Sevilla,

---

<sup>14</sup> Ver J. E. Varey, *Cosmovisión y escenografía*, NBEC, Madrid, Castilla, 1987.

siempre fabulosa y mágica, como puerto hacia las Indias.

En su indagación de la historia, el dramaturgo se permite alguna alteración de la verdad. Afecto a la familia Ulloa (Don Gonzalo es el único que se eleva, desde la muerte, para rescatar su honor; Doña Ana es la única que no llegó a ser burlada, pues «vio sus engaños») sitúa la historia en la época de Alfonso Onceno, en la que, efectivamente, los Tenorio eran grandes señores, de familia añeja, «antiguos ganadores de Sevilla». Alfonso Onceno tenía en su entorno a un Alonso Jufre Tenorio, gran Almirante de su Armada; al sucederle Don Pedro I, hay un Don Juan Tenorio que con varios hermanos más tiene la privanza en los primeros años del reinado, de 1350 a 1355. De todas estas historias nos dan cumplida noticia los cronistas sevillanos de finales del xvi. Sin embargo, los Ulloa no aparecen en la relación dada por Argote de Molina sobre la nobleza de esa época. Los Ulloa, tal y como confirma la Crónica de Zurita, son señores de Toro (donde tienen el panteón, según informa el texto del *Tan largo*), y en esta época apoyan al Infante Don Enrique. Los Ulloa llegan a Sevilla con la muerte de Don Pedro, y allí se instalan, según las mercedes de don Enrique. El dramaturgo altera o falsifica la historia, seguramente con el fin de igualar la nobleza de Ulloa y de Tenorio. Otro tanto hace el dramaturgo autor de *La estrella de Sevilla*, que sitúa a Don Gonzalo de Ulloa en la Corte de Sancho IV el Bravo, en compañía de Nieblas y Taveras. Lo que sí parece claro es que, para trazar la figura del Burlador, el dramaturgo se inspira en las historias sevillanas que tratan del Rey Don Pedro. Doñeador impenitente, enfrentado con el Más Allá en varios episodios, acosado por el espectro del clérigo a quien dio muerte, Don Pedro parece haber transferido a su Privado Don Juan Tenorio una figura mítica a la que sólo le faltaba un final de ultratumba para entrar en la leyenda. El dramaturgo sitúa a un Don Juan Tenorio en el reinado anterior, el del padre de Don Pedro, y proyecta seguramente un final adecuado en un familiar de Don Juan Tenorio. Hay, por una parte, un rastreo documental claro, quizá directamente en la Cróni-

ca de Zurita, donde aparecen Gonzalo de Ulloa, Pedro Tenorio y Juan Tenorio, o quizá en otra crónica de la época. A partir de este fondo histórico, que permitía tratar problemas delicados con la coartada de la antigüedad, el autor del mito engarza temas, motivos, figuras, conductas y sucesos en una historia de fuerte contenido dramático. Contado a grandes rasgos, el argumento sería así:

Un joven noble español, desterrado en Nápoles, donde su tío es el embajador, seduce a una Duquesa, suplantando la identidad del novio. Es descubierto en la acción, pero consigue escapar sin ser conocido, con la complicidad de su tío. Más tarde, el barco en el que viajaba hacia España naufraga, y en las costas de Tarragona Don Juan vuelve a seducir a una doncella, en este caso, una humilde pescadora, bajo promesa de matrimonio. Una vez que ha gozado de ella, la abandona y vuelve a Sevilla, en donde el Rey se ha enterado de su delito en Nápoles, y pretende aplacar los ánimos de las víctimas casando a la Duquesa con Don Juan, y al Duque Octavio, el novio engañado, con Doña Ana de Ulloa, hija del Comendador de Calatrava.

Sucede que Doña Ana ama a su primo, el Marqués de la Mota, y le hace llegar un papel, por intermedio de Don Juan, para que la rapte y la despose; Don Juan, amigo del Marqués, le traiciona y repite el engaño de Nápoles, pero es descubierto por el Comendador. Don Juan lo mata, y consigue hacer aparecer al Marqués como culpable. Acto seguido huye hacia Dos Hermanas, donde tiene lugar una boda de aldeanos, Arminta y Batricio. Con otro engaño Don Juan convence a Batricio de que Arminta es amante del propio Don Juan desde hace tiempo, y bajo promesa de matrimonio y, con la connivencia del padre de Arminta, la seduce y abandona. Entretanto, la Duquesa Isabela y la pescadora han llegado a Sevilla, tras haber descubierto la argucia de Don Juan, y el Duque Octavio y el Marqués claman venganza. El Rey ya ha decidido una solución incruenta, pero Don Juan, en Sevilla, sigue haciendo de las suyas: entra en una iglesia, se burla de la Estatua del Comendador ante su sepulcro, y la invita a cenar. La Estatua acepta la invitación y se presenta en la posada, donde requiere a Don Juan que a su vez vaya a cenar a la iglesia. Don Juan acepta el reto y al día siguiente, en vez de asistir a las bodas preparadas por el Rey, cumple su palabra y de-

vuelve la visita al Comendador. Allí la Estatua le toma la mano y se lo lleva a los infiernos.

Esto en cuanto a la historia, o el argumento. Los romances que circularon en la España moderna recogen especialmente la parte final, la de la confrontación entre Don Juan y el Comendador, con el motivo del ultraje. La referencia a la iglesia de San Francisco parece corroborar la sospecha de que los romances sobre la estatua del Comendador son fruto de la popularidad de la comedia, y no a la inversa. Otra cosa son el tipo de romances estudiados por Said Armesto y otros folcloristas, en donde se alude al motivo de la calavera, que tienen más o menos parentesco con el esquema dramático que culmina en el desenlace de la doble invitación. Sin embargo, este argumento, por interesante que sea, no es aún una obra de teatro. Para entender la pervivencia del mito hay que abordar la *idea teatral* en la que el argumento se encarna: las secuencias dramáticas, la tipología de las escenas, el trazado de los personajes, el ritmo escénico y la organización de gestos, réplicas y efectos o apariencias teatrales: el encarnamiento dramático de ese esqueleto argumental.

### *La dramaturgia del «Burlador»*

#### a) Secuencias y lugares dramáticos

Nada más lejos del teatro vivo que la teorización aristotélica. Ni Lope, ni Shakespeare, ni el autor del *Burlador de Sevilla* han respetado la regla (tan discutida y discutible) de las tres unidades. Muy al contrario, lo que caracteriza a las obras maestras de la escena europea es que los elementos teatrales de espacio, tiempo y acción son *formas* que la historia dramática utiliza para realizarse. Una historia como la de Don Juan, en la que el vértigo, la inestabilidad y la ruptura son esenciales no necesita para nada la unidad de espacio. En cuanto a la unidad de tiempo, el propio itinerario del protagonista la impide: no hay forma de pasar de

Nápoles a Tarragona, luego a Sevilla, pasar a Dos Hermanas, y regresar a la capital del Betis, todo ello «en solo un giro de la luz Febea». La unidad de acción, como se sabe, es término harto discutible: *El burlador* trabaja sobre una doble tensión dramática, la de quien huye y la de quienes persiguen. El espectador asiste a una huida sistemática, la de Don Juan, que opera según el principio «Transgresión-Huida» para evitar la aplicación del orden, que impone la lógica moral «Trangresión-Castigo». El castigo o la venganza es reclamada por los/las damnificados por el sistema de transgresiones del burlador. Al final, el Castigo, que ha estado siendo diferido por el encadenamiento de las huidas, reaparece a través del mayor damnificado de todos: el Muerto regresa para vengarse de quien lo mató. Hay, por lo tanto, una relación dialéctica entre los motivos Huida y Persecución, y los temas Transgresión-Castigo. La unidad de acción existe en tanto se admita que dentro de la unidad subyace la complejidad. Pero en ese caso, ¿tiene algún sentido hablar de unidad de acción?

La primera secuencia transcurre en Nápoles, y abarca 375 versos (439 en *Tan largo*; la remodelación ha afectado a los dos parlamentos de Don Pedro Tenorio, que en *El burlador* son más breves, y a la escena inicial, algo más movida e intensa). Un hombre, o más bien, una sombra, se despide de una mujer en un palacio de Nápoles. Ella es la Duquesa Isabela que, en esta escena, descubre su engaño: ha creído entregarse a su novio, el Duque Octavio, y al acercar una luz, la sombra se la apaga. Alboroto y llegada del Rey, que llama a Don Pedro Tenorio, embajador de Castilla, para que haga justicia. En una sala apartada, el espectador descubre el engaño: la sombra y el embajador son parientes. Don Pedro facilita la huida de su sobrino y urde una patraña para engañar al Rey, incriminando al Duque Octavio. Isabela, ante la evidencia de su deshonra, acepta, como mal menor, inculpar a su novio. El Rey ordena a Don Pedro que haga traer al supuesto culpable, y el espectador se encuentra en una escena con las reflexiones del enamorado de Isabela, que confía sus dudas a un criado suyo, Rippio. Octavio no puede conciliar el sueño debido al «fuego



que enciende en su alma Amor». Irrumpe entonces Don Pedro con la noticia de la alta traición en Palacio, y la orden del Rey de prender al Duque. De pronto el espectador comprende los presagios que alteraban a Octavio. Brutalmente éste se ve afectado por una orden que sabe injusta, y se descubre víctima indirecta de la deshonra de Isabela. Hasta este preciso momento la obra ha alternado redondillas para las escenas «en directo», y en romances para las relaciones. Los momentos finales de esta primera secuencia, de evidente dramatismo, se van a desarrollar acudiendo a las décimas. Don Pedro, consejero falaz, sugiere a Octavio la fuga. El Duque, enloquecido ante la situación, decide irse a España, no sin dolerse y quejarse de Isabela.

El ambiente de Palacio deja paso a un escenario distinto: una joven pescadora a la orilla del mar. Si de Isabela hemos sabido muy poco, aparte de su facilidad para amoldarse a los vaivenes de la fortuna, y sus pocos escrúpulos en materia de justicia, de la pescadora vamos a saber bastante más, ya que en un espléndido monólogo de 142 versos, en romance hepasílabo, nos da noticia del lugar en que nos encontramos (las costas de Tarragona), de su vida cotidiana, de sus amores y de su carácter, cruel para sus enamorados. Tisbea asiste a un naufragio y ve llegar a dos hombres que alcanzan la ribera casi sin aliento. Uno de ellos es Don Juan, a quien ya conocemos; el otro es Catalinón, el criado, que se lamenta de la muerte de su señor. Tisbea se acerca, nota que el náufrago aún respira, y envía a Catalinón a buscar a los demás pescadores. La pescadora coge a Don Juan en el regazo, éste despierta, y asistimos a la primera gran escena de seducción del burlador: *hielo, fuego, tormento, cielo y mar*, configuran un espacio lírico y metafórico para desarrollar el arte de la seducción. Apenas quince redondillas para que Don Juan enamore a Tisbea. La vuelta de los pescadores nos la muestra ya en un momento de flaqueza, y nos permite conocer, gracias a un aparte entre Don Juan y su criado, la auténtica naturaleza del protagonista: «Si te pregunta quién soy, di que no sabes», y para deshacer posibles dudas: «Esta noche he de gozalla.» La ocultación de identidad y la intención de gozar a la joven parecen anun-

ciar un desenlace similar al de Nápoles. Sin embargo, el dramaturgo utiliza aquí el arma del cambio de escenario para suspender la resolución del enigma. Estamos en Sevilla, y Don Gonzalo de Ulloa, Comendador mayor (es lo primero que sabemos sobre él) informá al Rey Alfonso Onceno de su embajada al Rey de Portugal, Don Juan. Don Alfonso desea conocer de labios del Comendador cómo es Lisboa, y Don Gonzalo hace una pormenorizada descripción (236 versos en romance) de ella. Como las cosas en la embajada han ido bien, el Rey, en premio, promete casar a la hija del Comendador, doña Ana de Ulloa, con un caballero importante: «Aunque no está en esta tierra es de Sevilla, y se llama Don Juan Tenorio.» Ya sólo nos falta asistir al desenlace de la historia demorada antes: Don Juan, como ya sospechábamos, está preparando ya la huida para culminar su próxima seducción. Su criado le avisa: «Los que fingís y engañáis las mujeres de esa suerte, lo pagaréis en la muerte.» Escéptico, irónico y burlón, Don Juan replica: «¡Qué largo me lo fiáis!» Se va Catalinón, y Don Juan, deseoso, jura desposar a Tisbea a cambio de gozar de sus favores. Tisbea insiste en que «hay Dios, y que hay muerte». «¡Qué largo me lo fiáis!», vuelve a replicar Don Juan. Tisbea insiste en la obligación de cumplir la palabra, «y si no, Dios te castigue»; a lo que el Burlador continúa arguyendo «¡Qué largo me lo fiáis!». Los últimos versos de la obra introducen el tema cantado: *A pescar sale la niña / tendiendo redes / y en lugar de pececillos / las almas prende.* Como se ve, los presagios sobre la muerte, el alma y la fianza o la obligación, son insistentes. Después del cantar-cillo vemos a Tisbea, víctima del engaño, que llora la burla del caballero, pide venganza y articula su discurso en torno al *fuego*: ¡Fuego, fuego, que me quemo, / que mi cabaña se abrasa! Don Juan ya ha desaparecido, consumada su fechoría.

En este primer acto aparecen en filigrana todos los temas, motivos y tipos de la obra: un Rey (el de Nápoles), incapaz de asumir por su propia mano la justicia; otro, el de Castilla, que no duda en casar a sus súbditos sin indagar su verdadera calidad (Don Juan), o su aquiescencia al proyec-

to (Doña Ana). Una Duquesa que acepta implicar a su propio amante en una falsa acusación de traición; una muchacha que desdenna a sus enamorados, pero que se entrega a un noble asegurando su futura boda por medio de un juramento; un noble que ya ha sido desterrado de España por sus excesos, y que repite sus burlas a base de suplantar la personalidad de sus amigos, o de prometer en falso una boda que no piensa cumplir. Y dos figuras de distinto talante: un digno y grave Comendador y un criado afín a Baco y no poco pusilánime, que advierte a su amo sobre los castigos que han de llegar. La escena se ha desarrollado con un cambio continuo de escenario (Nápoles, Tarragona, Sevilla), la intriga se articula a través de prolepsis textuales evidentes, y por medio de suspensiones escénicas, y los motivos populares, como consejos, refranes o canciones, cobran significación dentro de la historia. Todas estas escenas, tipos y motivos se ven reforzadas en el plano de lo imaginario por un sistema de articulaciones semióticas especialmente denso, en donde el *fuego* aparece como eje simbólico, y el *agua* como elemento de contraste. No es cosa de detallar aquí todo el entramado simbólico que sustenta la comedia, pero sí, al menos, conviene apuntar la evidencia de su funcionamiento desde el primer acto.

En el segundo el espectador amplía su conocimiento de los personajes y de sus motivaciones, y asiste a la preparación del primer esquema ritual trágico: la próxima traición de Don Juan lleva consigo la *muerte del padre* de su víctima. Los datos de la obra se han alterado, y sabremos ya que es imposible el tono de comedia: una muerte exige una expiación.

La escena que abre el segundo acto nos muestra al Rey Alfonso y al padre de Don Juan Tenorio: están informados de la traición del Burlador y del problema de la falsa acusación que pesa sobre Octavio. A la vista de las informaciones al Rey decide cambiar su primera idea y pasa a emparejar a Ana de Ulloa con Octavio, y a Isabela con Don Juan. Decidido esto, aparece el Duque, a quien se le comunica su próxima boda y el arreglo de sus problemas en Nápoles. Octavio le comunica la buena noticia a su

criado Ripio y poco después aparecen Don Juan y Catali-nón. Las dos breves escenas cumplen una función dramática doble: nos ilustran sobre el carácter de los personajes, y preparan la llegada del próximo, del que aún no sabemos nada. En cuanto a Octavio, queda cruelmente retratado con su rápida y alegre aceptación de la boda con una noble sevillana a la que no conoce de nada. Se trata del mismo Octavio que se angustiaba por el amor o la infidelidad de Isabela. De Don Juan sabemos ahora algo más: su falta de escrúpulos para urdir mentiras en la cara de su propia víctima. Ya está todo a punto para que el espectador conozca a un nuevo personaje: el Marqués de la Mota. Pronto sabemos, por el diálogo que sigue, que se trata de un amigo y compinche de Don Juan: su primera indagación es un repaso a los barrios de moralidad dudosa y a sus habituales mujeres. El Marqués es un *alter ego* de Don Juan y comparte sus correrías amorosas. Pero algo los diferencia: el Marqués acaba de enamorarse de un imposible (es decir: una mujer diferente en calidad y costumbre de las que ambos acaban de citar), su prima Ana de Ulloa. En este punto el espectador se percata del enredo: el Rey acaba de casar a Octavio con Doña Ana, y a Don Juan con la novia deshonrada de Octavio. Hay alguien que está de más, y es el Marqués. Sin embargo, el propio Marqués certifica que él y su prima se aman. Ambos se escriben, y el Marqués está esperando «la postrer resolución de ella», ya que «el Rey la tiene casada / y no se sabe con quién». El Marqués se va y queda citado con Don Juan para más tarde. Mientras tanto, una voz le hace llegar un billete a Don Juan; en él Doña Ana cita al Marqués para gozar de ella a las once de la noche y presentar consumado el matrimonio. Lo que el espectador está viendo es lo que presumiblemente había sucedido en Nápoles antes del momento en el que empieza la obra. Don Juan nos lo confirma: «Gozaréla, vive Dios, con el engaño y cautela que en Nápoles a Isabela.» Vuelve el Marqués, y Don Juan le transmite el mensaje, algo alterado: la cita con el Marqués es para las doce. Don Juan y el Marqués se despiden, y el espectador aguarda a ver cómo acaba la nueva aventura. Sin embargo, el programa dra-

mático del autor nos va a hacer esperar un poco más: primero ha de aparecer el padre del burlador, avisando de que el Rey está al tanto de su traición en Nápoles y ha decidido desterrarle.

El padre, dolido por la conducta de su hijo, le advierte: «castigo ha de haber para los que profanáis su nombre, y que es juez fuerte Dios en la muerte». El frívolo joven responde con su cantinela: «¿En la muerte? ¿Tan largo me lo fiáis?» Don Juan acepta cumplir su destierro en Lebrija, pero antes se prepara para consumir el nuevo engaño. Aparece el Marqués, al son de la música, y Don Juan le pide prestada su capa para «dar un perro». El ingenuo amigo accede a ello, y don Juan se despide, preparado para suplantar de nuevo a un amante en el lecho de su amada. La capa, objeto escénico de especial relieve en este episodio, no servirá para consumir el engaño, pero sí para inculpar al Marqués de la muerte del Comendador. Al mismo tiempo, en una cruel metáfora, simboliza el «toreo» que Don Juan está llevando a cabo. La elección dramática de la secuencia en torno a la muerte del Comendador acentúa el sentido de ritual, y lo proyecta sobre un esquema burlesco (capa, toro) y sobre un esquema trágico en donde al prendimiento del Marqués le precede la procesión de hachas y luces (el fuego premonitorio). La secuencia es homológica de la secuencia del engaño de Isabela en Nápoles: el programa dramático de Don Juan incluye engaño y huida, pero se ve entorpecido por la aparición del verdadero antagonista del Burlador: el Comendador. Al delito de traición hay que añadir el de homicidio, y a la aparición de Don Pedro Tenorio, el tío, en Nápoles, le corresponde en Sevilla la del propio padre de Don Juan. En ambos casos habrá un inculpado inocente, y en ambos casos el Rey decidirá una ejecución que nunca tendrá lugar. El desenlace del episodio de Nápoles implicaba soluciones de tono menor: deshonra y destierro. El desenlace de Sevilla acarreará modelos trágicos: homicidio y castigo brutal de un inocente. En el plano simbólico, y en la construcción escénica, estamos ante una premonición del final del Burlador: el muerto hará cumplir la justicia inculpando al verdadero

transgresor. La función de *alter ego* de Don Juan que tiene el Marqués de la Mota, reforzada por el signo escénico de la capa, actúa aquí como una prolepsis trágica, y al mismo tiempo sirve para agravar el discurso dramático con temas premonitorios.

Los resultados de las acciones de Don Juan están perturbando el orden de las cosas, pero su capacidad para subvertir este orden todavía no ha terminado. De camino en su destierro a Lebrija aún tendrá ocasión para intentar un nuevo engaño: otra vez la música nos introduce en un tema ambiguo (Sol de Abril = fuego + luz; canción de bodas), y otra vez se repiten los mismo motivos: «temo muerte vil de estos villanos», dice Catalinón. Y Don Juan repite uno de sus motivos: «Buenos ojos, blancas manos, en ellos *me abraso y quemo*.» El desenlace de esta aventura queda para el tercer acto, pero, a la vista del episodio de Tarragona, el espectador se hace ya su idea sobre lo que va a pasar.

La primera escena del tercer acto nos muestra a Baticio, el desposado, presa de unos celos crueles: las burlas de don Juan con la comida presagian su prolongación nocturna. La trampa preparada por el Burlador incluye vencer la resistencia del padre de la novia, que accede a facilitar los deseos de Don Juan, fiado en promesa de matrimonio ulterior. Vencida su resistencia, todavía Catalinón advierte: «Mira lo que has hecho, y mira que hasta la muerte, señor, es corta la mayor vida; y que hay tras la muerte imperio.» Don Juan no se arredra ante estas amenazas: «Si tan largo me lo fías, vengan engaños.» Arminta, por su lado, presiente alguna desgracia: «¡Mal hubiese el caballero que mis contentos me quita!» La escena ha cambiado de la redondilla al romance en tono dramático, y en esta forma métrica se va a desarrollar la escena de la seducción de Arminta. Don Juan alude a la no consumación del matrimonio, promete cumplir su palabra, y termina su discurso seductor con una promesa temeraria: «Si acaso la palabra y la fe mía te faltaren, ruego a Dios que a traición y a alevosía me dé muerte un hombre (muerto, que vivo Dios no permita).»

Sucede que ese muerto ya existe, y que el garante del cumplimiento, la divinidad, ha sido invocada en esta pro-

mesa. El mecanismo del castigo de Don Juan está ya en marcha y es imparable. Mientras unos y otros damnificados se van reuniendo en dirección a Palacio, Don Juan comienza el último acto de su carrera: la burla final a la Estatua, en la que el dramaturgo no nos ha ahorrado referencias constantes, en boca de Don Juan, a la inminencia del castigo. «La iglesia es tierra sagrada», avisa Catalinón. Y Don Juan responde, en un espléndido ejemplo de ironía sofoclea: «Di que de día me den en ella la muerte.» Y más adelante, al leer la inscripción en la lápida del sepulcro, se jacta así: «que si a la muerte aguardáis la venganza, la esperanza agora es bien que perdáis, pues vuestro enojo y venganza tan largo me lo fiáis». La explicación de este motivo dramático, y su función trágica, la sabremos en la primera invitación de la posada. Los músicos cantan un tema repetido e inequívoco: «Si de mi amor aguardáis, señora, de aquesta suerte el galardón a la muerte *¡qué largo me lo fiáis!*» Don Juan acepta devolver la visita yendo a cenar a la iglesia, ajeno a la imprudencia que él mismo había señalado inadvertidamente al aludir a su muerte, y hasta que no devuelva esa visita, el dramaturgo nos hace ver la acumulación de hechos que preparan en Palacio el desvelamiento de las fechorías del Burlador: la liberación del Marqués, la llegada de Arminta y su encuentro con Octavio, la reunión del Rey con el padre de Don Juan. En realidad todo esto es inútil, porque al aceptar la invitación Don Juan ha sellado su destino: «Esta es justicia de Dios, quien tal hace que tal pague.»

## b) Tipología de las escenas

La teoría poética expuesta por Lope en su *Arte Nuevo* (con todos los matices que haya que admitir respecto a la intención que el propio Lope pudiera tener al escribirla) tiene en cuenta al menos tres aspectos esenciales del análisis escénico: el *tipo estrófico* utilizado (uno o varios), el *carácter* de la escena (relación, queja, conflicto o debate amoroso, etc.) y los *participantes* (monólogo, diálogo, polílogo). Está claro que una comedia se compone de tres jornadas, y

que el análisis de cómo estas tres jornadas desarrollan la historia responde a la concreción teatral de las peripecias. Ahora bien, la manera de sustentar cada jornada se fundamenta en la idea que el dramaturgo tenga de lo que es una escena, y del ritmo que debe dar a las secuencias de escenas. En este sentido, el ritmo escénico del *Burlador* corresponde admirablemente a la idea teatral que expresa. Globalmente considerada, la obra utiliza mayoritariamente dos tipos métricos: el romance o la redondilla. El conjunto de romance y romancillo más la redondilla alcanzan el 80 por 100 de la obra. Está claro que las variaciones sobre esos dos metros de base responden a funciones dramáticas de interés, que el autor ha explotado por medio del verso. A partir de estas constataciones previas vamos a tratar de exponer el sistema de construcción escénica del *Burlador*.

En primer lugar, las formas romanceadas se dividen de muy distinta manera: en el primer acto se usan, efectivamente, para relaciones, tal y como apunta Lope. Don Pedro *cuenta* al Rey de Nápoles y al Duque Octavio, los sucesos nocturnos por medio del romance; Don Gonzalo *cuenta* cómo es Lisboa a través de un largo romance (en la versión inicial, el *Tan largo*, este parlamento no existía, y a cambio Don Juan *contaba* cómo es Sevilla en un romance bastante extenso), y Tisbea *cuenta* su vida y carácter en un romance heptasílabo. A partir de aquí el uso del romance no va a tener carácter narrativo, sino preferentemente dramático: utiliza Tisbea el romance para llorar su engaño y abandono. Se utiliza también el romance para la escena del prendimiento del Marqués en el segundo acto, y se vuelve a utilizar para la seducción nocturna de Arminta, ya en el tercer acto. El dramatismo que cobra el uso del romance se desvela en todo el proceso final del duelo entre Don Juan y la Estatua. A partir de la cena del Comendador en la posada, en el momento mismo en que ha terminado la canción con el último verso premonitorio, *¡qué largo me lo fiáis!*, comienza el romance, que es la forma de base de la segunda mitad del tercer acto: romance en agudo -ó para la escena de la promesa de Don Juan a la Estatua, con el primer apretón de manos, escena de enorme densidad trágica.



ca; romance en *a-a* para la querella de Octavio con el Rey y el padre del *Burlador*, y finalmente romance en *a-e*, con el refuerzo del tema cantado (*ni deuda que no se pague*), y del refrán *quien tal hace, que tal pague*, abarcando desde el reencontro con la Estatua hasta los últimos versos de la obra. Parece claro que el romance está sirviendo para enlazar, en su vertiente dramática, las escenas de seducción con las de castigo, y que el uso de la música está muy estrechamente asociado a este valor dramático. A cambio, lo que es el desarrollo de la historia en sus episodios generales está tratado en redondilla. Las variaciones sobre estos modelos centrales son muy interesantes: los tres pasajes en que hay décimas corresponden a pasajes de quejas de los novios burlados: Octavio en el primer acto, Batricio en el segundo y el Marqués de la Mota en el tercero. Aunque los participantes en cada escena varían (el interlocutor de Octavio es Don Pedro; Batricio está en una escena de polílogo con Don Juan, Arminta, Catalinón y Gaseno, y el Marqués se queja al padre de Don Juan) la insistencia es reveladora: la décima se utiliza para quejas de engañados.

Los endecasílabos, sea en sueltos o en octavas reales, corresponden a escenas de personajes que hablan en presencia del Rey de Nápoles o del Rey Alfonso (en *Tan largo* el Rey de Nápoles tiene a su cargo un soneto que ha desaparecido, no sabemos si voluntariamente, de la versión transmitida a través de Roque de Figueroa). A cambio, el endecasílabo combinado con heptasílabo en sextetos-liras se usa para la escena del encuentro entre Isabela y Tisbea, de intenso dramatismo. Teniendo en cuenta que Tisbea tenía su monólogo en romance heptasílabo, se diría que el autor de la obra usa el heptasílabo para voz femenina, y expresa el dramatismo por medio del contraste heptasílabo/endecasílabo. Las letrillas con estribillo de vuelta de canción sirven para la escena alegre de las bodas (el cambio a la décima anuncia la llegada de Don Juan, y las quejas premonitorias de Batricio), y los dos pasajes de quintilla del tercer acto tienen en común el que hacen intervenir a personajes de dos tipos, amo y criado (Don Juan y Catalinón) o noble y rústicos (Octavio y Gaseno). Esta idea de la

quintilla para contraste social parece confirmarse en el hecho de que la escena entre Octavio y Ripio en *Tan largo* era también en quintillas.

Veamos ahora el análisis en función de participantes: en el primer acto hay un monólogo, el de Tisbea, resuelto en romancillo, al que se podría calificar como monólogo lírico-narrativo, y un parlamento (casi monólogo) dramático de la propia Tisbea al final del acto, en romance octosílabo. En el segundo acto tenemos el primer monólogo de Don Juan después de recibir el papel: 44 versos en redondillas, con una parte central, que es la lectura de la carta. Un breve monólogo dramático del Marqués, tras la muerte del Comendador, que deriva en su prendimiento. En este caso la escena entera, definida por la presencia del Marqués, consta de monólogo y diálogo, y está enteramente en romance.

El tercer acto comienza con el monólogo de Batricio (64 versos en redondillas), continúa con el diálogo dramático Batricio-Don Juan, y termina con un breve monólogo de Don Juan (20 versos). La escena total son 128 versos, íntegramente en redondillas, y anuncia ya el cambio de tono en ese verso final temático, *tan largo me lo guardáis*. La escena siguiente consta de cinco secuencias, y el cambio de tono lo da la primera, un breve diálogo entre Arminta y Belisa. El tema *¿que caballero es este que de mi esposo me priva?* va a ser desarrollado manteniendo como nexo de unión el romance. Las secuencias son: a) Arminta, Belisa, b) Don Juan, Gaseno, Catalinón, c) Don Juan, Catalinón, d) Don Juan (diez versos de monólogo) y e) Don Juan, Arminta. A esta escena le sigue la escena Isabela-Tisbea, con dos secuencias (Fabio-Isabela, Isabela-Tisbea), y en sexteto-lira, y la escena en quintillas, también con dos secuencias, entre Don Juan-Catalinón y la Estatua. La métrica cambia a redondillas con el cambio de *lugar* escénico (de la iglesia a la posada), y, como ya hemos dicho, cambia a romance en ó al terminar la canción premonitoria, sin que haya cambio de lugar ni de protagonistas. Si consideramos que el primer enfrentamiento entre Don Juan y la Estatua constituye una sola escena (macroescena), entonces la métrica nos

permite diferenciar entre tres momentos escénicos: un tono jocoso inicial (quintillas), un tono dramático-épico (redondillas) y un tono grave, trágico final (romance), que enlaza con la escena del segundo enfrentamiento, también en romance.

Todo ello nos lleva a plantearnos cuál es realmente la teoría dramática del autor de esta obra: no parece que esta teoría quede explicitada en la mera aplicación de las fórmulas lopescas del *Arte Nuevo*. Se diría más bien que la teoría dramática actúa en dos niveles perfectamente diferenciados: el uso del par *estrofa/escena*, y el ajuste de este uso (muy variable, como hemos visto) a la disposición de la historia en *episodios, lugares y subsistemas escénicos*. En estos subsistemas entran aspectos como *momentos, gestos, canciones, refranes, tipología textual* (monólogos, parlamentos, réplicas) y efectos escénicos como la *prolepsis*, la *dilación* y las *homologías*. Antes de pasar al análisis de todo este componente teatral conviene insistir en un hecho: esta teoría teatral, manifestada en la práctica de ese texto admirable que es *El burlador*, es la manera técnica que evidencia a un autor. El análisis y cotejo que hemos hecho de la obra de Andrés de Claramonte y de la de Tirso de Molina no dejan lugar a dudas: técnicamente *El burlador* es obra de Claramonte.

### c) La teatralidad del *Burlador*.

Los primeros versos de la obra, la primera intervención que le oímos a Don Juan en escena, es un juramento: «Duquesa, de nuevo, os juro de cumplir el dulce sí.» Una vez descubierta la suplantación de identidad, el Burlador se humilla ante su tío y le ofrece la espada: «A esos pies estoy rendido, y esta es mi espada, señor»; como salida para evitar el castigo que su traición exige, Don Pedro le propone un *atrevimiento*: la bajada, el descenso, la caída: ¿Atreveráste a bajar por ese balcón? Una vez aceptado el reto, esa caída del Burlador balcón abajo, tiene, en el relato que hace el embajador, un inequívoco aspecto simbólico: «pero pienso que el demonio en él tomó forma humana,

pues que, vuelto en humo y polvo, se arrojó por los balcones». En el comienzo, al juramento de cumplir la palabra se acompañaba el gesto teatral de «tomar la mano» (Dadme, Duquesa, la mano). Este entramado textual y gestual desarrolla un conflicto en dos frentes: frente a las mujeres, la promesa incumplida y el gesto de dar la mano, teatralización o ritual del compromiso jurado; frente a los hombres de poder, el gesto de dar la espada, y el hecho de aceptar el reto (atrevimiento) y su consecuencia: la bajada, el descenso. Conviene hacer notar que, del mismo modo que Don Pedro es tío del Burlador, también Don Gonzalo de Ulloa es tío del Marqués de la Mota. Ambos representan una instancia *familiar*, y, por lo tanto, ligada al honor, y una instancia política (ambos son embajadores del Rey de Castilla).

A partir de esta primera secuencia dramática los gestos y las voces reaparecen: frente a Tisbea, Don Juan jura por sus ojos bellos y vuelve a tomarle la mano. Doña Ana es poco más que una voz y unas palabras en un billete, pero con Arminta volvemos a encontrar el motivo de los ojos («y, ¿quién nos casó? —Tus ojos. ¿Con qué poder? —Con la vista») y el de la mano y el juramento: «Juro a esta mano, señora, *infierno de nieve fría*.» La antítesis *infierno/nieve* no es más que la resolución de un fantasma psicológico que poco a poco se va precisando: la frialdad de la muerte, simbolizada en la *piedra fría*, que se corporeizará en la estatua del Comendador, y el infierno interior, el abrasamiento de Don Juan, simbolizado en los ojos de las mujeres a las que seduce. La homología existente entre el episodio inicial y el desenlace del *descensus ad inferos* ha sido puesta de relieve por Daniel Rogers<sup>15</sup>, y constituye un ejemplo de coherencia teatral. En realidad esta tensión, preludio del enfrentamiento definitivo, está ya expresada por el monólogo de Don Juan después de la primera invitación: «Todo el cuerpo se ha bañado de un *sudor helado*, y en las entrañas *se me ha helado el corazón*... cuando *me tomó la mano*, de suerte me la

---

<sup>15</sup> Ver D. Rogers, «Fearful Symmetry: The ending of *El burlador de Sevilla*», BHS, núm. 41, 1964.

*abrasó* que un *infierno* parecía.» En el desenlace final Don Juan, por primera vez, mantiene su palabra: acude a su cita, le da la mano a la Estatua, y, a diferencia de su actitud inicial con Don Pedro, y corroborando su conducta con Don Gonzalo en el segundo acto, intenta atravesarlo con la daga («no me abrases, con la daga he de matarte»). Sucede que, tal y como había avisado Catalinón, «*él es piedra, tú eres carne, no es buena resolución*».

En este aviso de Catalinón parece filtrarse un trasfondo bíblico muy claro: «tú eres Pedro, y sobre esta piedra». La resolución teatral del mito a través de la Estatua de piedra, estudiada por Otto Rank<sup>16</sup> minuciosamente, es sin duda un componente esencial de la obra; esa Estatua de piedra, que escénicamente es imposible de evitar, va un punto más allá que los espectros del teatro de Shakespeare: la *carne* mortal, la *sangre* familiar de Ulloas y Tenorios, la privanza del Rey, no pueden frenar los desmanes del Burlador. La *piedra*, símbolo de la inmortalidad, como apuntaba Rank, es el material sagrado de la iglesia («la iglesia es tierra sagrada», decía Catalinón) y la evidencia de la vida más allá de la contingencia del sepulcro. La prueba de que las palabras (es decir, el juramento) no pueden tomarse en vano, y de que la mano que se ha acordado como prenda termina exigiendo su cumplimiento.

Este trasfondo bíblico, que sustenta los gestos y las metáforas escénicas de la obra, se complementa con un ámbito mitológico que funciona de manera similar. Del mismo modo que los fragmentos textuales y gestuales de cada escena actúan como prolepsis del final, también las referencias mitológicas elaboran un entramado simbólico muy claro. Es el caso del parlamento inicial de Tisbea, que, relatando la valentía de Don Juan, alude inadvertidamente al tema de Eneas y Troya: «Anquises le hace Eneas, si el mar está hecho Troya.» La comparación de Don Juan con Eneas está lejos de ser gratuita: Eneas es una figura ambigua; por un lado, es, en efecto, el pío Eneas, en la perspectiva, todavía inocente, de Tisbea. Pero Eneas es también el

---

<sup>16</sup> O. Rank, *Don Juan et le Double*, París, Payot, 1973.

seductor de Dido en Cartago. Y aquí el texto del *Burlador* es transparente: resuelto ya Don Juan a gozar y a abandonar a Tisbea, Catalinón le advierte: «Buen pago a su hospedaje deseas», y Don Juan replica, cruel: «Necio, lo mismo hizo Eneas con la reina de Cartago.» Las referencias a la historia de Troya son constantes en boca de Tisbea a todo lo largo de la obra. Pero no sólo en boca de Tisbea. Un repaso al texto de otros personajes nos advierte de la cantidad de citas inquietantes que tiene la obra: así el parlamento de Don Gonzalo sobre Lisboa, nos recordaba que el Palacio Real es «edificio de Ulises». Es decir, el Palacio Real, de Lisboa, es obra del Odiseo fecundo en ardidés, del engañador por excelencia, después del diablo. Del héroe que seduce a Nausicaa, que engaña a Circe y que provoca el incendio de Troya, por medio de la estratagema del caballo. Esta referencia a Ulises permite enlazar dos momentos diferentes del drama: la premonición de Tisbea («parecéis caballo griego que el mar a mis pies desagua, pues venís formado de agua, y estáis preñado de fuego»), y el diálogo entre el Marqués de la Mota y el Burlador: «—¿Dónde iremos? —A Lisboa.» En ambos casos, los interlocutores de Don Juan, ajenos al engaño que ya está tramando el Burlador, aluden inconscientemente a Troya y a Ulises, paradigma de la conducta de Don Juan. En el caso de Lisboa, el Marqués pone en marcha una alegoría que a él mismo se le escapa: la Lisboa que «está en Sevilla» es la calle de la Sierpe (y aquí las referencias bíblicas a Adán y Eva y a los bocados son claras), pero en realidad Don Juan se dispone a practicar un engaño nuevo que tiene como víctima al Marqués y como espacio de la burla la mansión del Embajador Ulloa, que acaba de recordar la «fundación de Ulises». El entramado textual de las citas contribuye a enlazar el fondo irónico y trágico de Troya (Eneas, Ulises, engaño, huida) con las peripecias de la historia.

Por último, la doble articulación de la *deuda/obligación* y el *pago* que no puede dilatarse o diferirse por más tiempo. El motivo central que organiza la historia es esa tensión entre *plazo* y *pago*. El refrán que alude a este tema está ya de moda a comienzos de siglo, pues aparece en *El viaje entrete-*

nido de Agustín de Rojas (escrito en 1602) precisamente como motivo introductor de la obra: un personaje anuncia: «No hay plazo que no se cumpla», y se ve respondido «Ni deuda que no se pague». Andrés de Claramonte lo utiliza para construir su comedia dramática *El valiente negro en Flandes*, que comienza en Mérida con la seducción y abandono de Doña Leonor por el capitán Don Agustín de Estrada, y termina de nuevo en Mérida (después de trasladar la acción a Flandes y a Madrid), con el cumplimiento de la deuda. La idea de Claramonte en esta obra es idéntica a la que inspira *El burlador*. En *El valiente negro*, Don Juan avisa a Don Agustín: «Cuando *el plazo es tan breve*, ya hace por Vos el Duque lo que debe», y más adelante: «Antes espero *hacer el plazo menor*, haciendo que luego sea el desposorio.» La *deuda* contraída por Don Agustín con dos mujeres diferentes, y además primas entre sí (Juana y Leonor), es de distinto tipo: está prometido a Juana pero ha seducido y burlado a Leonor. La obligación y el pago de la deuda son de rigor: «quien se obliga, *pagar* piensa, y así, pues tú te obligaste, *debes pagar*». En *El burlador de Sevilla* el tema está presentado a través de la *canción* de la segunda cena: «*que no hay plazo que no llegue, ni deuda que no se pague*», y a esa canción le responde el motivo contrapuesto: «*no es justo que diga nadie: ¡qué largo me lo fiáis!, siendo tan breve el cobrarse*». El tema *¡qué largo me lo fiáis!* procede de una historieta tradicional, recogida ya a mediados del xvi en tierras de Levante, como ha apuntado Harold G. Jones<sup>17</sup>, y ha sido tomado por el autor del *Burlador* para desarrollar dramáticamente la historia, haciendo a Don Juan el portavoz de esta idea. Como contrapunto dramático, el Comendador se hace cargo de enseñar al público cuán errada está la actitud del que cree que podrá huir de su castigo. El sistema teatral se cierra por medio de este enfrentamiento polar: la música y la presencia de la terrible Estatua triunfan sobre el Burlador que reaviva un motivo tradicional del folclor europeo.

---

<sup>17</sup> H. G. Jones, «A “new” source of Tirso’s *El burlador de Sevilla*», I Symposium Internacional sobre Tirso de Molina, Nueva York, noviembre de 1984.

Si nos atenemos a las frecuencia con que algunos dramaturgos (Claramonte y Lope, por ejemplo) usan un motivo de la paremiología como título de su obra para ilustrar dramáticamente una conducta (Claramonte: *Deste agua no beberé*), parece claro que el título que originariamente tenía la obra era, efectivamente, el del refrán sobre el que se asienta la estrategia dramática de la obra. Una prueba más de la prioridad del *Tan largo*.

#### d) Los personajes

*El burlador se Sevilla* ha dado origen a un mito asentado sobre dos personajes y una figura. La figura es la del Comendador, cuya estatua es inseparable del mito de Don Juan. Los dos personajes, también inseparables, son la pareja Burlador/Criado. Llámese Catalinón, Sganarelle o Leporello, el criado es inseparable del amo libertino y descreído. El amo transgresor y el criado gracioso y amedrentado constituyen las dos partes indisolubles de una unidad simbólica similar a la que forman Don Quijote y Sancho. La importancia del criado gracioso se revela ya en su mera presencia textual, muy superior a la de los graciosos habituales (Catalinón tiene a su cargo más de cuatrocientos versos), y su entidad escénica: aparece en todas las escenas previas a las seducciones, y en las dos escenas con la Estatua. De ahí la importancia de la pregunta de Don Juan al aceptar la invitación de ir a la iglesia: «¿Iré solo?», y la respuesta coherente del Comendador: «No. Id los dos». Lógica consecuencia de esta relación, Catalinón se encarga de exponer a las gentes de Palacio cómo ha sido el fin terrible de Don Juan.

Más que un personaje, Catalinón es una función mítica (como confirma su pervivencia en las versiones posteriores). Por un lado, asume la función teatral del gracioso (su repertorio de chistes y bromas enlaza con el *Pseudolus* latino y con figuras de la *Commedia del Arte*), y, por otro, la sujeción u obediencia que debe a su amo, que representa una serie de valores que Catalinón desaprueba. Frente a las



transgresiones, delitos, y traiciones del Burlador, encarna la conducta social admisible. Simplemente, su *status* de criado no le permite ir más allá de la reconvención o desaprobación. Como personaje no le es factible oponerse sin infringir el decoro del criado frente a su amo. Ante la evidencia de la actitud de Don Juan, Catalinón actúa como un contrapunto cómico que expresa sus miedos y temores y recurre a la broma o al chiste para ahuyentarlos. Como heredero de la tradición cómica teatral incorpora a su repertorio textual los chistes sobre el vino y el agua, los apuntes escatológicos o la burla de oficios como sastres o sacristanes.

El Comendador no es propiamente personaje, sino *figura*. Su largo parlamento sobre Lisboa le permite estar en escena el tiempo suficiente para hacerse ver por el espectador; nada nos dice sobre sí mismo, si no es, indirectamente, su función de conector de dos mundos: el del Poder político y el del Poder religioso, a través de la minuciosa descripción de conventos lisboetas. En el momento brevísimo de su muerte alude al cargo grave que pesa sobre Don Juan: traición y homicidio del honor. La acotación escénica de sus entradas en el tercer acto nos identifica al enviado del Más Allá: *en la forma que estaba en el sepulcro... con pasos menudos... paso, como cosa del otro mundo... vase muy poco a poco, mirando a Don Juan*. La lentitud y la solemnidad, la fijación de la mirada y la asistencia en el gesto final de la mano son las huellas de alguien que trae una embajada a través de su presencia de piedra. Como observa atinadamente Varey «el que la estatua de Don Gonzalo arrastre a Don Juan, su asesino, al infierno es también poéticamente justo»<sup>18</sup>.

Y llegamos a nuestro personaje principal, sobre el que han corrido ríos de tinta. La atribución secular a Tirso ha inducido a muchos críticos a ver al personaje como un modelo que ilustra algún tipo de pecado fustigable por un teólogo. Creo que antes de insistir a los bueyes para que trabajen conviene saber si disponemos de carro. Antes de aplicar categorías críticas basadas en la teología será bueno

---

<sup>18</sup> J. E. Varey, *op. cit.*, pág. 149.

saber cómo se nos presenta el personaje dentro de la obra.

Un personaje está ante el espectador de dos maneras distintas: o bien él solo (monólogo) o bien en compañía de otro u otros personajes. Cuando el personaje está solo en escena está expresando ante el espectador lo que es personal e interior (hasta ahora no conozco casos de un personaje que en un monólogo esté mintiendo al espectador); cuando comparte escena con otros lo que manifiesta son las relaciones o contrastes que tiene con ellos dentro de la trama. En este sentido, el personaje puede «advertir» al espectador por medio de *apartes* sobre sus reales intenciones al hablar o actuar de una y otra manera. Un *aparte* viene siendo un fugaz monólogo en dirección al espectador, dentro de una escena de diálogo o polílogo. En este sentido la primera y más fiable aproximación a Don Juan como personaje la tenemos en los monólogos y en los apartes. El primer monólogo, y el más explícito, es el que sigue a la recepción del billete amoroso de Doña Ana: «el mayor gusto que en mí puede haber es burlar una mujer y dejarla sin honor». Don Juan todavía no ha leído el mensaje, pero ya se imagina la posibilidad de traicionar a su amigo burlando a su enamorada. Es él mismo quien habla de *engaño* y de *burla*. Más adelante, el acecho de Arminta, insiste: «yo quiero poner mi engaño por obra, el amor me guía a mi inclinación, de quien no hay hombre que se resista». Su *inclinación* le fuerza a burlar y engañar, y él es consciente de que esta conducta es delictiva. El último monólogo nos lo muestra solo en la posada, después de la visita de la Estatua: reconoce la presencia de lo infernal, que al tiempo abrasa y hiela, pero se engaña a sí mismo sobre su vivencia física («todo el cuerpo se ha bañado de un sudor helado»), creyendo o convenciéndose de que «todas son ideas que da a la imaginación el temor». Y el colmo del temor es temer a los muertos. Don Juan, frente a sus propias vivencias opone la necesidad de ajustarse a su imagen, la imagen que de él tiene Sevilla. En este punto enlazan dos fragmentos de monólogo: el comienzo del primero y el final del último: «Sevilla a voces me llama el Burlador», y «porque se admi-

re y espante Sevilla de mi valor». La imagen que Don Juan se hace de sí mismo es la que corre por Sevilla: un profesional de la burla y un hombre temerario. Vale la pena insistir sobre este aspecto del personaje, porque es el que le asienta en un plano creíble teatralmente: la *fama* de Don Juan le ata y le obliga a atenerse a lo que de él se espera. Se espera que burle más y mejor que sus posibles rivales (los tipos como el Marqués de la Mota, compinche de aventuras de mala nota), y en ello entra burlar a sus propios rivales; y se espera también que no retroceda ante el miedo, ni siquiera ante el miedo corporeizado en una figura de ultratumba. Este Don Juan preso de su leyenda de burlador arrogante se ve confirmado en sus diálogos con Catalinón: «Si el burlar es hábito antiguo mío, ¿qué me preguntas, sabiendo mi condición?» Y más adelante, a la réplica de Catalinón de que «la razón hace al valiente», responde «Y al cobarde hace el temor». La divisa de Don Juan parece ser: «Burlar y no temer nada ni a nadie». Y la justificación dramática de esta conducta está en una réplica que precede al encuentro con el Marqués, cuando se prepara la burla de Doña Ana: «Ha de ser *burla de fama*». Burlar al que parece ser su mejor amigo es el no va más de la burla: burla *de fama*. Al oírse llamar por Catalinón «burlador de España», la respuesta es nítida: «Tú me has dado gentil nombre.»

Esa *fama* de Don Juan es precisamente lo primero que le achaca su padre, al encontrarlo en Sevilla: «Verte más cuerdo quería, más bueno y con *mejor fama*.» El valor al que se atiene Don Juan en su conducta es esa cotización de la fama, y para ello no duda en traicionar. «Soy su amigo y caballero», asegura para hacerse con el billete de Ana de Ulloa. «Ved que caballero soy», avisa al ser descubierto en Nápoles, y con Arminta insiste en lo mismo: «Yo soy noble caballero, cabeza de la familia de los Tenorios.» Por último, frente a la Estatua, insiste en su linaje: «Soy Tenorio.»

Sin embargo, de este tipo de caballeros como Don Juan los labradores y pescadores no se fían: «¿qué caballero es éste, que de mi esposo me priva?», dice Arminta, y Batricio corrobora. «¿En mis bodas caballero? Mal agüero.» De

hecho, como Tisbea clamaba después de su engaño, se trata de un «vil caballero». Para aludir a su conducta, su propio padre no duda en hablar de *maldad*, *traición*, y *con un amigo*, y *delito*. Traición, maldad y delito son términos todos ellos repetidos en el diálogo de Don Juan y su padre. Traición, maldad y delito están también en boca de las víctimas de su conducta y son la evidencia objetiva de su conducta. Don Juan se nos presenta como seductor y valiente, pero de hecho es un personaje que no duda en practicar la mentira, el engaño, el delito y la traición como medios para mantener su *fama*, para certificar que su puesto de número uno de la burla y de la arrogancia está conseguido y mantenido por méritos propios. Esto es lo que el análisis del texto nos dice sobre el personaje, y a partir de esto, y de la disposición dramática de la obra, podemos juzgar los *momentos* teatrales que configuran su personalidad dramática. Es decir: en qué medida es realmente un seductor y en qué medida es realmente valiente. En cuanto a Isabela y a Doña Ana no hay seducción de ningún tipo: hay mera suplantación de personalidad. Isabela y Doña Ana no se entregan a Don Juan, sino a un falso Octavio y a un falso Marqués. En un caso el delito de suplantación y traición consigue sus objetivos amorosos; en el otro, la muerte del Comendador impide consumir la burla. El análisis del «estilo» de Don Juan como seductor nos lo dan, pues, sus escenas con Tisbea y Arminta. La situación es diferente en ambas, ya que Tisbea ha expresado ante el espectador su situación de orgullosa soltería, mientras Arminta acaba de desposarse. En cuanto a la seducción de Tisbea, no se ha hecho mucho hincapié hasta ahora en un elemento que, a mi juicio, es esencial. Antes de que Don Juan despierte en brazos de Tisbea y se adentre en su especialidad, Catalinón ya ha informado a la pescadora sobre la identidad del naufrago. Tisbea sabe que «es hijo aqueste señor del Camarero Mayor del Rey». Esto provoca realmente un engaño inadvertido: Don Juan cree estar seduciendo a Tisbea por medio de la palabra, ya que en un aparte se preocupa de exigirle a Catalinón que no revele su identidad. Catalinón, que ya ha cometido esa imprudencia, se la calla y desvía la

respuesta. La situación, cara al espectador, es muy interesante: ¿se enamora Tisbea del discurso amatorio de Don Juan, sin más, sin alicientes especiales, o bien está ya pre-dispuesta desde el momento en que sabe que tiene en sus brazos a un noble? Esto no afecta sólo al entendimiento del personaje de Tisbea, la principal figura femenina de la obra. Afecta también a un problema esencial del texto. El problema de establecer el alcance de la crítica social de la comedia. Según Varey, Tisbea «no es objeto de crítica social». Sin embargo, el texto deja claro que su situación es similar a la de Arminta: la una y la otra saben desde el comienzo de la aventura, que tienen enfrente a un alto personaje de la corte.

Antes de entrar en las implicaciones de este apartado conviene detenerse en un punto que la dramaturgia de la obra hace resaltar: el primer diálogo amoroso entre Tisbea y Don Juan contiene dos motivos sociales explícitos. Tisbea se dirige a su náufrago con la mención de su condición de *noble y caballero*, lo que modifica el mensaje inicial de la propia Tisbea, que veía a «un hombre»; en segundo lugar, antes de ningún tipo de efusión amatoria por parte de Tisbea, su motivo dramático es un deseo: *plega a Dios que no mintáis*, verso que se repite tres veces, y que está enlazado con un verso inequívoco: mucho *al parecer* sentís. Tisbea no se fía. Su estrategia consiste en llevarle a la cabaña (al final de la siguiente escena insiste en el tema *plega a Dios que no mintáis* por cuarta vez, y finalmente, en una auténtica puja amorosa, se cerciora de que va a ser retribuida adecuadamente: «Yo a ti me allano bajo la palabra y mano *de esposo*.» Conviene no idealizar demasiado a Tisbea: desde el comienzo está escondiendo una carta en la manga, que es la identidad de su burlador. Don Juan no sabe esto, pero el espectador sí. Tisbea se ha cerciorado bien de sus derechos a través de la promesa, y una vez cumplido el ritual amoroso sus palabras de protesta están perfectamente enmarcadas: «engañóme *el caballero* debajo de fe y palabra de marido, y profanó mi honestidad y mi cama... en la presencia del Rey tengo de pedir venganza». Por supuesto, en Tisbea, un personaje muy bien trazado teatralmente, hay más que

esto. Pero también hay esto. Tisbea participa en la burla al ocultarle a Don Juan el hecho de que conoce su identidad. Dramáticamente el fondo de este episodio está prefigurando ya el esquema de construcción del mito: quien burla primero, más tarde será burlado. Desde esta perspectiva se entiende bien cuál es el alcance de Don Juan como seductor: a sus iguales, no puede seducirlos y se limita a suplantarlos alevosamente al verdadero novio. A sus inferiores les hace objeto, pura y llanamente, de una estafa: cambia el favor sexual por una posición social de privilegio, pero no tiene ninguna intención de cumplir el trato. El sistema de burlas de Don Juan es, en realidad, una concatenación de traiciones y estafas. Y en ello el *Burlador* no tiene atenuantes: el texto confirma que está aprovechándose de esa misma posición social para conseguir la impunidad a sus delitos: Don Pedro Tenorio le hace huir de Nápoles por medio de una treta, y el propio Don Juan no teme a las consecuencias de sus actos, convencido como está de que *en la tierra* no se le va a castigar: «Si es mi padre el dueño de la justicia, y es la privanza del Rey, ¿qué temes?» Don Juan es reo de traición y de alevosía, y el alcance jurídico de estas dos palabras se manifiesta de forma clara en el castigo que él mismo desencadena al prometer en falso a Arminta: «...a traición y a alevosía me dé muerte un hombre (muerto, que vivo Dios no permita)».

Don Juan, como personaje, es el exponente de una clase entera de hidalgos, de jóvenes de buena familia que, protegidos por sus relaciones políticas y por su posición social, afrontan el ordenamiento legal del reino y hacen caso omiso de las reglas morales de la sociedad. Antes de que toda la potencia mítica de la obra se manifieste, a través de las variaciones de Don Juan en la historia de la cultura, este primer Don Juan, el prototipo que abre la llave del símbolo imaginario y antropológico, ha sido el exponente de una clase social y de una conducta moral asociada a esa clase. El castigo que la obra prepara no tiene contenido teológico alguno. Se trata de la manifestación de una justicia poética necesaria, que se ejerce sobre un individuo, un Juan Tenorio concreto, que personifica el grado más ele-

vado de corrupción social y moral de todo un plantel de *burladores*, cuya nómina él encabeza. Si contemplamos la figura de Don Juan en el sistema dramático de *burladores* que aparecen en la obra de Claramonte, podremos identificar con facilidad qué *tipo teatral* se está criticando y cómo funciona la justicia poética: en *El ataúd para el vivo*, don Nuño Ferreyra, privado del Rey de Portugal, se vale de su situación para conseguir la caída y desgracia de Jorge de Atayde, con la intención expresa de desposar a su viuda. Como colofón, ordena que alevosamente Don Jorge sea asesinado. Al final de la obra el supuesto muerto reaparece e interrumpe la boda que ya se estaba celebrando en Palacio, dando muerte al traidor. En tono menor, en *El valiente negro*, Don Agustín de Estrada es obligado a reparar el honor de la mujer burlada, ante la alternativa de que si se niega, será ajusticiado. La identificación entre deseo de «codiciar la mujer del prójimo» y el uso de privilegios políticos y sociales es la base de estos personajes.

El Marqués de la Mota pertenece también a este linaje de «nobles calaveras», pero, a diferencia de Don Juan, él sí se enamora de manera real. El Marqués no pretende «burlar» a Doña Ana, aunque sí verse con ella despreciando la autoridad paterna. El consejo de Don Juan es muy especial: «Sacadla, solicitadla, escribidla y *engañadla*, y el mundo se abraze y queme.» No sabemos cuál sería realmente la actitud del Marqués, una vez consumada la cita nocturna. El *burlador*, con su intervención, ha variado los datos. El prendimiento, la condena a muerte y la estancia en la prisión de Triana actúan poéticamente, dramáticamente, con una doble función: por un lado, exhiben en escena el castigo que corresponde al delito. El Marqués suplanta a Don Juan en el ritual del castigo: cumple su condena. Por otro lado, sin duda, desde el punto de vista de la construcción de la obra, esta expiación es necesaria para poder justificar el desenlace feliz de los amores entre él y Doña Ana. La expiación de un delito que él no ha cometido le sirve de catarsis para entrar en el premio; está expiando la parte de burlador que hay en él y que no había sido castigada hasta entonces. En cuanto a su amor por su prima, el rescate del

episodio de la torre resulta esencial para entender la función dramática del personaje: «Y aunque siento que mata-se a mi tío, más sentido estoy y más ofendido, de que a mi prima gozase.» El Marqués *siente* la burla de su falso amigo en la deshonra de su prima. No es propiamente su situación de reo de homicidio lo que más le afecta: es el hecho de haber sido castigado en la única mujer a la que él no hubiera burlado.

Menor densidad dramática tiene Octavio, aunque sea, por el número de sus escenas y su intervención textual, el auténtico antagonista de Don Juan. Sabemos de manera clara que es el gran estafado: desde el comienzo lo vemos como enamorado de Isabela (la escena del diálogo con Rípio tiene esa función dramática), y al mismo tiempo como hombre poco firme (sus dudas y angustias sobre la conducta de ella) y bastante voluble: acepta la boda con Ana de Ulloa y pasa a olvidarse al instante de Isabela. Octavio representa un grado menos que el Marqués de la Mota en cuanto a su estima por las mujeres, aunque, como contrapartida, es también un grado menos en su catadura moral. No hay conciencia de que se trate del mismo tipo de alegre crápula que son Don Juan y el Marqués. Precisamente Rípio le sirve de contraste para demostrar su inocencia en este aspecto. La escena en quintillas del tercer acto, su trampa para pillar a Don Juan utilizando a Arminta y Gaseno no avala sus escrúpulos a la hora de tratar a la gente llana.

El último de los burlados es Batricio. A través de él descubrimos uno de los ejes de oposición entre Corte y Aldea. Don Juan le vence acudiendo al *honor*; el honor, como apunta el autor de la obra por boca de Don Juan «se fue al aldea, huyendo de las ciudades». Don Juan está explicándose a sí mismo, y al mismo tiempo al espectador, qué estrategia ha utilizado para batir a Batricio. Don Juan, personaje negativo, se ha aprovechado precisamente de una virtud de su oponente que él entiende como debilidad. Batricio es el último de los burlados y, al mismo tiempo, la anti-figura del burlador. A diferencia de Octavio, del Marqués, o del casi invisible Anfriso, Batricio es un personaje



muy cuidadosamente presentado. Escénicamente aparece como «segunda víctima», después de la injusta prisión del Marqués. Dramáticamente es, sin duda, la víctima culminante de un proceso. Me explico: Octavio e Isabela nunca aparecen *juntos* en escena, nunca llegan a presentarse ante el espectador como pareja; Anfriso, en primer lugar, nunca llegó a ser el objeto del amor de la desdeñosa Tisbea; Doña Ana, que es en escena un sueño, «un imposible» en definición del Marqués, tampoco se deja ver. Se la oye desde dentro. Hasta la boda de Dos Hermanas, la relación entre los miembros de las parejas burladas nunca ha sido ni *sacramental*, ni *escénica*. Batricio es el primer burlado contra quien Don Juan actúa de manera brutal: la unión ya era un hecho, y ese hecho se visualiza en la escena. La llegada de «un caballero» en sus bodas se presenta como un presagio, un mal agüero. Internamente, Batricio actúa como un elemento de prolepsis: está anunciando el desenlace que él intuye para su episodio. Externamente, en cuanto a su propia identidad teatral, Batricio es alejado físicamente de su esposa en la primera fase del ritual, *la comida*, que está simbolizando un sacrificio festejado. Antes de la llegada del perturbador, los versos que tiene a su cargo Batricio, en la letrilla glosada, nos lo pintan como a un verdadero enamorado: «con deseos la he ganado, con obras la he merecido», completado con un lenguaje de requiebros encendidos, articulados sobre la idea «sol, flores, luz, tálamo». Ante la llegada de Don Juan, ante su mero anuncio, Batricio reflexiona con desengañado escepticismo: «Téngolo por mal agüero, que galán y caballero, quitan gusto y celos dan»; y en su siguiente réplica acierta de plano: «Imagino que el demonio le envió.» La escena del banquete confirma sus sospechas, y prepara su primera variación psicológica: «Celos, muerte no me deis.» Tras esto termina la segunda jornada de la comedia, y, unas horas después, ya por la noche, tiene a su cargo un parlamento de sesenta y cuatro versos en redondilla. La burla sobre la comida como metáfora de la burla sexual no puede dejar de verse como un motivo trágico: por un lado, su indefensión ante la agresión del cortesano («pues llegándome a quejar a algu-

nos, me respondían, y con risa me decían: «No tenéis de qué os quejar»); por otro lado, su conciencia de clase («todo lo que tenéis de ricos, tenéis de necios») y la fragilidad de su situación le llevan a una situación de tormento («dejadme de atormentar... que cuando amor me da vida, la muerte me queréis dar»). El conflicto trágico entre su sentimiento hacia Arminta (Arnor, con deseos... con obras), y la evidencia del mal agüero (galán y caballero, Muerte) se inscribe en una situación trágica. Situación que inmediatamente se verifica: la mentira de Don Juan funciona porque se asienta sobre la conciencia del honor que tiene Batricio. Las réplicas, por su fulgurante crueldad, se condensan en *un solo verso*: «(Don Juan)... y he gozado... *Batricio*: ¿Su honor? Don Juan: Sí». Don Juan, respecto a Batricio, está actuando como Yago frente a Oteló: altera capciosamente la interpretación de la realidad para provocar la emergencia de unos celos destructores. Los últimos versos de Batricio nos lo sitúan en un ámbito moral trágico: «Gózala, señor, mil años, que yo quiero resistir, *desengañar y morir*, y no vivir con engaños.»

Esto nos lleva directamente al personaje femenino de Arminta. Arminta es la última burlada, y la única en la que la burla actúa en la esfera sacramental. La burla a Arminta entra en el terreno de lo sagrado, ya que el vínculo matrimonial existe. En esto ni ella ni Don Juan se engañan: «el matrimonio *no se absuelve*, aunque él desista», a lo que Don Juan observa «por engaño o por malicia puede *anularse*». Teatralmente Arminta es la última fase de las burladas femeninas: aparece en escena con su marido, tiene conciencia del vínculo, pero, una vez engañada, acepta entrar en la burla bajo promesa de nuevo matrimonio. Conviene, antes de juzgar su conducta dramática, recordar por medio de qué estrategia es engañada. Gestualmente, Arminta tiene conciencia de pertenecer a Batricio: cuando Don Juan acecha su blanca mano, y ella la esconde, la explicación es meridiana: «No es mía.» Es decir: la mano se la he dado ya a Batricio.

La siguiente escena, el breve diálogo nocturno con Belisa, nos la sitúa en la misma esfera que Batricio: la protesta

de la conducta del caballero que viene a perturbar su relación conyugal. ¿En qué momento se produce el cambio? Después de que Don Juan la informa al mismo tiempo de tres hechos: *a)* yo soy tu esposo, *b)* Batricio te olvida, y *c)* «aquí me envía tu padre a darte la mano». Teatralmente este asedio se produce por medio de tres momentos escénicos. 1) Aparición de Don Juan, insinuaciones amorosas, y rechazo de Arminta, recordándole que «hay romanas Emilias en Dos Hermanas también, y hay Lucrecias vengativas». Está claro que Arminta se sitúa, por medio de estas citas, en un ámbito moral trágico, que incluye el suicidio o la muerte para salvar el honor. 2) Batalla dialéctica con el recurso técnico del *entilabé* (cada verso está cortado en dos réplicas de personajes diferentes) donde se plantea la idea de enamoramiento fulgurante. 3) Parlamento sobre la nobleza de su linaje y sobre la determinación de Don Juan para enfrentarse a su propia familia con tal de defender su supuesto amor por Arminta.

Don Juan no le ha dado cuartel ni tregua. Arminta, recién casada, enamorada de Batricio, obediente a su padre, se encuentra, en breves instantes, con su universo resquebrajado: una boda rota, y un noble caballero en su aposento con la venia de su padre. Y esta vez Don Juan ha tenido que emplearse a fondo: para seducir a Isabela le bastó la suplantación nocturna; para gozar de Tisbea, la colaboración involuntaria de Catalinón, y el carácter mismo de la pescadora. Aquí, antes de llegar a Arminta ha habido que mentir y engañar al marido y al padre. Y rubricar su engaño con un juramento que acabará desencadenando el proceso del castigo. Aunque Arminta tiene menos tiempo escénico que Tisbea, la complejidad de su función dramática es mayor, al incluir todos los elementos dispersos en los otros episodios.

Sobre Tisbea ya hemos hablado algo: es la figura que simboliza la mujer doncella y orgullosa de serlo; frente a las demás pescadoras que se dejan arrullar por los mozos, Tisbea «de Amor exenta», sola entre sus iguales; «se goza en libertad». Ahora bien, todo esto es la pintura que ella misma cuenta. Su situación de celibato se tambalea de ma-

nera clamorosa ante la aparición de un Don Juan «formado de agua y preñado de fuego», que sabe requebrarla y goza de una posición social elevada. Su seducción, abandono, despecho y venganza, están coloreados por un sistema léxico y metafórico cargado de pasión, de contrastes simbólicos (Fuego/Agua) y de referencias al amor y a la muerte. En el plano simbólico Tisbea representa la entrada de la mujer en el Amor, del mismo modo que Arminta representa el paso del celibato al matrimonio.

En el medio se sitúan Isabela y Ana, que representan la misma instancia teatral: la aventura amorosa *antes* del matrimonio. El desparpajo de Isabela es muy notable («no será el yerro tanto, si el Duque Octavio lo enmienda»), y apunta a la integración de la aventura amorosa en un plan más seguro, que incluye el cumplimiento de la obligación. Ana de Ulloa, simbólicamente representada en el papel traído por «la estafeta del viento», nos permite precisar que este plan de independencia amorosa implica la oposición a la autoridad paterna («Mi padre infiel en secreto me ha casado sin poderme resistir») y la libertad para usar de su destino y de su amor según su deseo. Ana e Isabela representan o simbolizan en esta obra el tiempo de la elección de su pareja y su independencia para defender esa elección frente a la imposición paterna, reflejo de la autoridad del monarca. En este sentido hay que resaltar la homología entre el Rey de Nápoles, que asume la ofensa de Isabela, y el Rey de Castilla que es quien ha impuesto el matrimonio (que rehace sin tino poco después) de Ana de Ulloa con Don Juan.

Así pues, el último elemento de nuestro análisis son los padres. Resulta sintomático que el único padre realmente funcional de las cuatro burladas sea Gonzalo de Ulloa, y que el matrimonio de Doña Ana, que es esencial dentro de la cadena dramática que conduce a la muerte de Don Gonzalo, le es dictado por el Rey a Don Gonzalo. En el momento en que Don Gonzalo muere asume la función paterna que nadie es capaz de asumir: la de castigar al perturbador. El padre de Arminta se deja engañar bajo el señuelo de emparentar con la nobleza; el de Tisbea, ni existe en es-

cena; Don Gonzalo transmite la orden del rey Alfonso. A cambio, Don Juan tiene una filiación duplicada: por una vía, su tío, y simbólicamente el Rey de Nápoles; por otra, su padre y el Rey de Castilla. El primero facilita la huida de Don Juan para escapar a su castigo, y el segundo se confiesa incapaz de reformar a su hijo «con cuanto hago y cuanto digo». Y aquí es donde se ve la articulación entre el padre de Doña Ana y el de Don Juan. La función dramática del padre de Don Juan se prolonga en Don Gonzalo: antes del enfrentamiento en la mansión del Comendador, el padre del burlador, consciente de su incapacidad para castigar a su hijo, le avisa: «pues no te venzo y castigo con cuanto hago y cuanto digo, *a Dios tu castigo dejo*». El dramaturgo enlaza estas últimas palabras del viejo Tenorio con el desenlace del episodio aplazado, que culminará en la muerte del Comendador. Matando al Comendador Don Juan mata también a lo que podemos llamar la *Imago* del padre pusilánime, del padre incapaz de castigar. El nuevo padre, simbolizado en un padre de Piedra, procederá a hacer cumplir a Don Juan esa palabra que nunca cumple, a obligarle a *dar la mano* para que Don Juan, que no ha sabido o querido desposar a la doncella o a la esposa, se vea obligado a unirse a la Parca, a la *Imago* femenina de Thanatos. El Comendador es el único de los padres que se ha enfrentado en vida al hijo perturbador, y es el que regresa de la muerte para volver a enfrentarse a él y hacerle cumplir la ley. Teatralmente el enfrentamiento verbal del segundo acto entre Don Juan y su padre es un anticipo del enfrentamiento físico, espada en mano, que va a tener con Don Gonzalo. Y este doble enfrentamiento está articulado a su vez con la doble invitación de la Estatua en la tercera jornada. Los padres, como observaba J. Rousset<sup>19</sup>, no son propiamente padres, sino instancias simbólicas del Mito.

---

<sup>19</sup> J. Rousset, ver nota 10.

## *La métrica de la comedia y los indicios onomatológicos*

Desde el artículo precursor de S. G. Morley sobre la variabilidad métrica en las comedias de Tirso y en comedias de autoría discutida, las técnicas de análisis métrico y los estudios específicos de formas, autores o épocas, han ilustrado de manera clara algunos problemas importantes sobre el estilo de cada autor y sobre las épocas y usos métricos. El estudio clásico de Morley y Bruerton sobre la métrica de Lope, y las aportaciones de V. G. Williamsen, Diego Marín y muchos otros autores, permiten hoy en día precisar con bastante fiabilidad los periodos probables de composición, y apuntar hacia autores determinados en función de sus usos métricos.

La tipología teatral del *Burlador* (muy similar a la del *Tan largo*, aun habida cuenta de las variaciones o alteraciones del texto) se puede definir muy sencillamente: *a)* el conjunto *redondilla* + *quintilla* alcanza un 46 por 100; *b)* el conjunto *romance* + *romancillo*, un 37,4 por 100, *c)* las décimas están alrededor del 6 por 100 y hay un pasaje en cada acto, *d)* las formas menores empleadas (todas por debajo del 5 por 100) son las octavas, el sexteto-lira, las letrillas y varias canciones, *e)* el uso de quintillas está también por debajo del 5 por 100, y sólo aparecen en un acto (en el *Tan largo* había un pasaje de quintillas, que fue retocado en redondillas al pasar al *Burlador*).

La quintilla es una forma que se usa de manera bastante importante hasta 1609. No es raro encontrar hasta esa fecha obras que están escritas mayoritariamente en quintillas. Sin embargo, a partir de 1615 su uso ha decaído hasta casi desaparecer. Entre 1609 y 1615 su uso alterna con la redondilla como forma principal, pero, a partir de estas fechas, es la redondilla la que se impone de manera clara. A cambio, la décima, muy poco usada antes de 1609 tiene un camino ascendente, y a partir de 1620 muchas obras la emplean por encima del 10 por 100 del total de las comedias. El descenso de las quintillas por debajo del 5 por 100

y el aumento de las décimas por encima de ese 5 por 100 apuntan a una obra no muy alejada de 1615. Por otro lado, la relación entre redondilla y romance permite apuntar a grupos distintos de autores: Lope, Tirso o Ruiz de Alarcón mantienen porcentajes de redondilla superiores al 50 por 100 más allá de 1620, mientras que entre 1615 y 1620 algunos autores como Vélez de Guevara, Claramonte o Luis de Belmonte ya están utilizando el romance como forma principal, en detrimento de la redondilla. Para este grupo de autores, la tipología métrica del *Burlador* encajaría con el periodo 1613-1616. Para autores del grupo Lope, Tirso, Alarcón esos porcentajes corresponderían al periodo 1620-1623. Algunos autores son más innovadores que otros en seguir el camino que hace pasar tipológicamente de la escuela de Lope (redondilla como forma de base) a la de Calderón (romance como forma mayoritaria). Lo que está claro es que la sustitución de la quintilla por la redondilla es un fenómeno típico del decenio 1610-20 y que el romance aumenta de uso progresivamente a partir de 1610, con distinto ritmo según los dramaturgos.

La onomatología ayuda a deslindar estas hipótesis alternativas. En *El burlador* aparece toda una serie de personajes, cuyos nombres proceden de la *moda arcádica*: Anfriso, Belisa, Coridón, Gaseno, Tisbea, Arminta, Batricio. Todos ellos son nombres que proceden de la *Arcadia* de Lope, que circuló muy profusamente, en una segunda carrera comercial, entre 1611 y 1614. En 1615 el propio Lope escribe una comedia con el mismo nombre de su obra pastoril. En una obra de Mira de Amescua, *La adúltera virtuosa*, que Claramonte adquiere en 1609 aparecen ya los nombres de Gaseno (escrito Gazeno, como en el reparto del *Tan largo*) y Coridón; Andrés de Claramonte tiene varias comedias en donde aparecen los nombres de Coridón, Anfriso, Tisbea, Arminta y en el caso concreto de *El inobediente* tenemos a Coridón y Gaseno como pareja cómica de villanos. No sabemos de qué fecha es esta obra, pero a juzgar por su tipología métrica se diría anterior a 1610: 40,9 por 100 de quintillas, 12,9 por 100 de redondillas y no existen décimas. El 30,9 por 100 de romance es similar

a *El nuevo rey Gallinato*, obra de Claramonte representada en 1604 y superior al 22 por 100 de romance en *La católica princesa Leopolda*, seguramente de 1608. En 1617, con Tisbea y los Tenorio en la obra *Deste agua no beberé*, Claramonte ya usa el romance como forma principal (41 por 100) y la décima con 8,4 por 100. Es decir, en el periodo 1613-1616 Claramonte está usando seguramente un sistema métrico intermedio entre uno y otro, y está escribiendo sus comedias con nombres coincidentes con los nombres arcádicos del *Burlador*. A cambio, en 1620, fecha probable de composición de *La fingida Arcadia*, Tirso se burla ya de la moda arcádica. En esos años del decenio 1610-20 conocemos varias obras de Tirso (bastantes) y en ninguna de ellas aparecen los nombres. Para sus pastores y aldeanos Tirso utiliza el dialecto sayagués, y usa los recios nombres castellanos de La Sagra. El análisis métrico y la onomatología no son datos concluyentes en este conflicto de atribución, pero ambos apuntan al periodo 1612-1617 y al estilo métrico de Claramonte.

## LA MÉTRICA DEL *BURLADOR DE SEVILLA*

| ACTO I                     | Versos   |
|----------------------------|----------|
| Redondillas                | 1- 120   |
| Romance e-a                | 121- 190 |
| Redondillas                | 191- 278 |
| Romance o-o                | 279- 315 |
| Décimas                    | 316- 375 |
| Romancillo heptasílabo o-a | 376- 517 |
| Redondillas                | 518- 697 |
| Endecasílabos sueltos      | 698- 722 |
| Romance e-a                | 723- 877 |
| Redondillas                | 878- 981 |
| Canción                    | 982- 985 |
| Romance a-a                | 986-1045 |



|                               |           |
|-------------------------------|-----------|
| ACTO II                       |           |
| Octavas reales                | 1046-1117 |
| Redondillas                   | 1118-1481 |
| Canción pareada + redondillas | 1482-1560 |
| Redondillas                   | 1561-1617 |
| Romance a-a                   | 1618-1683 |
| Canción epitalámica           | 1684-1687 |
| Letrillas <i>abbaac;cddd</i>  | 1688-1727 |
| Décimas (una alargada)        | 1728-1819 |
| Canción epitalámica           | 1820-1823 |

|                               |           |
|-------------------------------|-----------|
| ACTO III                      |           |
| Redondillas                   | 1824-1951 |
| Romance i-a                   | 1952-2141 |
| Sexteto-lira <i>aBaBcC</i>    | 2142-2261 |
| Quintilla                     | 2262-2326 |
| Redondillas + canción en red. | 2327-2454 |
| Romance ó                     | 2455-2542 |
| Octavas reales                | 2543-2590 |
| Romance a-a                   | 2591-2642 |
| Décimas (pasaje cortado)      | 2643-2670 |
| Quintillas                    | 2671-2720 |
| Romance a-e + canción rom.    | 2721-2968 |

## PORCENTAJES MÉTRICOS

| ACTO I           | Total       | Porcentaje    |
|------------------|-------------|---------------|
| Redondillas      | 492         | 47,08%        |
| Romance          | 322         | 30,81%        |
| Romancillo hept. | 142         | 13,58%        |
| Décimas          | 60          | 5,72%         |
| End. sueltos     | 25          | 2,39%         |
| Canc. seguidilla | 4           | 0,38%         |
|                  | <u>1045</u> | <u>99,96%</u> |
| ACTO II          |             |               |
| Redondillas      | 500         | 64,1%         |
| Romance          | 66          | 8,5%          |
| Octavas          | 72          | 9,2%          |
| Décimas          | 92          | 11,8%         |

|           |            |               |
|-----------|------------|---------------|
| Letrillas | 40         | 5,1%          |
| Canción   | 8          | 1,3%          |
|           | <u>778</u> | <u>100,0%</u> |

### ACTO III

|                |             |              |
|----------------|-------------|--------------|
| Redondillas    | 256         | 22,3%        |
| Romance        | 578         | 50,5%        |
| Sexteto        | 120         | 10,5%        |
| Décimas        | 28          | 2,4%         |
| Quintillas     | 115         | 10,0%        |
| Octavas reales | 48          | 4,2%         |
|                | <u>1145</u> | <u>99,9%</u> |

### TOTALES

|              |             |               |
|--------------|-------------|---------------|
| Romance      | 966         | 32,6%         |
| Redondillas  | 1248        | 42,1%         |
| Sexteto-lira | 120         | 4,0%          |
| Octavas      | 120         | 4,0%          |
| Quintillas   | 115         | 3,9%          |
| Décimas      | 180         | 6,1%          |
| Romancillo   | 142         | 4,8%          |
| Letrillas    | 40          | 1,3%          |
| Canción      | 12          | 0,4%          |
| End. sueltos | 25          | 0,8%          |
|              | <u>2968</u> | <u>100,0%</u> |

### *Criterio de edición*

La edición de un texto clásico puede optar por toda una gama de soluciones técnicas que van desde la reproducción paleográfica del documento (impreso o manuscrito), a la modernización o actualización gráfica de la obra. La querella es conocida, y recientemente partidarios de unas y otras soluciones han expresado sus puntos de vista en volúmenes de espesor físico e intelectual considerable. Cualquier duda que tuviéramos sobre la elección de criterio del *Burlador* se nos ha despejado radicalmente con la reciente publicación de la edición facsímil de las dos variantes de la

obra, *El Burlador* y el *Tan largo*. La existencia de una edición facsímil justifica plenamente la solución opuesta, que hemos escogido: la modernización completa de grafía (salvo en los casos en que algunas soluciones léxicas afectarían a la rima) y la puntuación de acuerdo con la idea escénica de cada réplica. También se ha intervenido en el caso de algunos *apartes* que no han sido recogidos por las ediciones del xvii y que parecen necesarios. Al ser introducción del editor quedan marcados entre corchetes.

Otra cuestión es la de dirimir el problema de los fragmentos o escenas que han podido ser omitidas en la transmisión textual, ya por intervención del impresor o por transmisión defectuosa. En los casos en que afectan a escenas (la entrevista de la prisión de Triana) o secuencias bien definidas (presencia del Marqués de la Mota en escena, y evidencia de corte textual) hemos optado directamente por la inclusión. En conjunto esto nos da un texto de 2968 versos, una extensión muy verosímil para una comedia. A cambio hemos tenido que sustituir el pasaje inicial del segundo acto del *Burlador*, por el pasaje correspondiente del *Tan largo*, lo que lleva consigo una pérdida de varios versos. La justificación teórica de esta solución está en la evidencia de que, sobre el texto rescatado por los actores sobrevivientes de la última compañía que lo representó antes de Roque de Figueroa, se han producido correcciones equivocadas. Asumimos la posibilidad (fundada en la coincidencia de las tres sueltas *abreviadas* que omiten esos versos) de que las *abreviadas*, efectivamente, estén reproduciendo la fase anterior a esa corrección de Roque de Figueroa. Hemos explicitado nuestras razones para sostener esto en un artículo extenso en la revista *Segismundo*<sup>20</sup>.

El análisis textual de detalle muestra también que en algunos pasajes del *Burlador* se han producido alteraciones en el orden de los versos. El rescate de las secuencias originales se indica en notas a pie de página. En cuanto a las variantes textuales en donde *Tan largo* ofrece una lectura su-

---

<sup>20</sup> Rodríguez López-Vázquez, A., «Catalinón y los graciosos del teatro de Claramonte», *Segismundo*, Madrid, C.S.I.C., 1985.

perior a la del *Burlador*, la asumimos sin necesidad de indicarlo con corchetes, que sólo utilizamos para correcciones o enmiendas textuales que no procedan de ninguna de las dos variantes de la obra.

Sería de todo punto imposible detallar las infinitas variantes y los matices que las variantes presentan, en el espacio de esta introducción. Hemos desarrollado una parte fundamental de este aspecto en las dos introducciones de nuestras ediciones del *Burlador* y el *Tan largo*, a las que remitimos para consulta de estos puntos.

En cuanto a la decisión de terciar entre las variantes onomásticas Aminta/Armintia, Tisbea/Trisbea y Don Juan/Don Diego para el padre del *Burlador*, nos hemos atenido a un principio crítico: para Armintia y para Don Juan es el propio texto, y la evidencia los errores de transmisión del *Burlador* el que aconseja fiarse de las variantes del *Tan largo*. En el caso del padre del *Burlador* no soy el primero que rescata el nombre de Don Juan Tenorio, el Viejo. Lo propuso ya Gerald E. Wade en su edición. La observación de que Aminta corresponde a nombre de varón ha sido apuntada ya por varios defensores de la prioridad del *Tan largo*, entre ellos María Rosa Lida. A cambio, admito mantener a Tisbea, dada su existencia como tal en la obra de Claramonte *Deste agua no beberé*, y la variante masculina Tisbeo, en *El secreto en la mujer*, que corrobora la elección.

Una última observación sobre los dos *dramatis personae*. En el reparto del *Burlador* no consta Ana de Ulloa como personaje, lo que corresponde a la realidad de la escena. En cambio aparece *Belisa villana*, y no aparece Armintia (que en las réplicas del texto está como Aminta); Batricio viene como Patricio. El *Tan largo* da correctamente Batricio y Armintia, no indica la función de Belisa, y anota a Doña Ana como *criada*. Como complemento, en vez de Tisbea señala *Una pescadora*, y no hace mención de Ripio. Estos dos casos finales del *Tan largo* son perfectamente comprensibles de acuerdo con la hipótesis de la prioridad del *Tan largo* como redacción inicial: el criado del Duque Octavio todavía no se ha convertido en personaje con entidad propia, cosa que logrará a través de la ampliación de

su papel por medio de chistes: el criado pasa a asumir papel de gracioso y a tomar nombre una vez que cobra vida en las tablas. Lo mismo sucede con la pescadora. En cuanto a Belisa, en *El burlador* hay dos Belisas textuales, una de ellas, pescadora del séquito de Tisbea. Corresponde al papel de la *Pastora 1.ª* en *Tan largo*. La otra es la Belisa criada de Arminta. La explicación de este embrollo es sencillísima: los personajes de relleno son cambiantes, y sus papeles pueden ser asumidos por distintos actores de modo de que un actor secundario puede hacer un papel menor del primer acto, otro papel menor del segundo y otro del tercero. La misma actriz de reparto que hace de Belisa en el primer acto vuelve a hacer de Belisa (ahora como criada de Arminta) en el segundo, y probablemente es ella la que tiene a su cargo los breves versos que Doña Ana dice desde dentro. Esto explica muy bien el «Doña Ana, criada», del *Tan largo*. La voz de este cuasi-personaje la dice una actriz de reparto. No es papel teatral. En cuanto al *Tan largo*, hay una omisión que no es tal: no aparece el padre de Don Juan Tenorio. Sí en cambio, el Rey de Nápoles, cuyo papel es mínimo. Ahora bien, el Rey de Nápoles, que es teatralmente el *quinto* anciano, por número de versos, no es coincidente en escena con el padre de Don Juan: el uno aparece en el primer acto, y el otro sólo al partir del segundo. Parece claro que en la primera versión de la obra un mismo actor, seguramente el *tercer barba*, hacía ambos papeles. Probablemente el cuarto papel femenino del *Tan largo*, actriz de reparto, lo hacía la pastora que pasa a ser luego Belisa, la Belisa criada de Arminta, y la voz de Doña Ana. Otro tanto sucede con los cambios de Alfredo y Tirseo por Gaseno, Coridón y Anfriso, de una versión a otra, y la sustitución de Don Pedro Tenorio por Fabio en el tercer acto: en *Tan largo*, el *tercer barba* se encarga del Rey de Nápoles y del Tenorio Viejo, y el *cuarto barba*, del Rey de Castilla. En *El burlador*, el *segundo barba* se encarga de los dos Tenorio viejos, padre y tío, y el *tercer barba*, del Rey de Nápoles y de Fabio. No sabemos de cuántos actores constaba el elenco de Roque de Figueroa, pero sí conocemos algunas variaciones en la composición de la compañía de Andrés de

Claramonte entre 1614 y 1615. En 1614 tenía una compañía con nueve hombres y tres mujeres; en 1615, con Pedro Cerezo de Guevara, la compañía pasa a tener 11 hombres y cinco mujeres. En esta compañía figuran Francisco Hernández Galindo y su mujer Isabel Torres. El dato es de interés porque Hernández Galindo es el *autor* o empresario que un mes después de la muerte de Claramonte representa *El convidado de piedra* en Nápoles. Como se ve, cualquier hipótesis textual sobre *El burlador* como obra de teatro tiene que tener en cuenta el hecho de la representación.

Una última observación: respetamos las grafías en mayúsculas que a veces traen los textos del xvii. Tienen valor significativo, como han hecho ver algunos estudiosos: no es lo mismo Amor, que es un dios, que «tener mucho amor a alguien». En cuanto a los fragmentos que han desaparecido de las *abreviadas*, sólo damos en nota los que nos parecen más reveladores, por afectar a la sub-hipótesis del manuscrito previo.



## Anejo a la quinta edición

Desde 1989 la cuestión de la atribución del *Burlador* ha ocupado un lugar central en la crítica textual de la obra.

Las últimas ediciones, posteriores a esta nuestra, han abordado el problema con distinta perspectiva: Carmen Romero<sup>1</sup>, que dedica ocho páginas a tratar el problema de la atribución, apunta que «la revisión de las autorías dudosas de nuestro teatro áureo tal vez ayude a poner las cosas en su sitio». Antonio Prieto<sup>2</sup> mantiene la referencia a Tirso en función de que «la mayoría» de los estudiosos sigue creyendo en la atribución. Ignacio Arellano<sup>3</sup> señala que «tampoco se sabe con seguridad quién es el autor... tampoco, a mi juicio, se ha llegado a conclusiones definitivas que permitan atribuirle a otro ingenio (Andrés de Claramonte es el candidato alternativo) y quitársela a la nómina tirsiana». Al mismo tiempo Arellano apunta que «al menos provisionalmente podrían ser aceptables algunas de las hipótesis sobre la transmisión textual que propone Rodríguez López-Vázquez».

Estos puntos de vista se completan con las distintas perspectivas de análisis que pueden verse en las reseñas que han motivado nuestros volúmenes sobre los problemas de las dos versiones y la atribución. Germán Vega, en

---

<sup>1</sup> Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Círculo de Lectores, Madrid, 1990.

<sup>2</sup> Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla. El condenado por desconfiado*, Planeta, Madrid, 1990.

<sup>3</sup> Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, Madrid, Colección Austral, 1990.



BBMP, apunta que, mientras para la atribución a Tirso había bastado con una mención editorial, la atribución alternativa se basa en un enorme conjunto de aportaciones críticas y de cotejo. J. Ruano de la Haza, en involuntaria sintonía con C. Romero, apunta que están en discusión varias obras, y que «si cae una, caen todas». Charles Ganelin, en *Bulletin of the Comediantes* opta por una vía intermedia en la que acepta la solidez de las bases de atribución de *La estrella de Sevilla* y de *Dineros son calidad*, atribuidas antes a Lope, pero mantiene reservas parciales sobre las que Claramonte tiene en disputa con Tirso. Hay que apuntar que todas estas reseñas son anteriores a nuestra publicación de la edición de *Tan largo me lo fiáis*<sup>4</sup>, impresa posteriormente a la primera edición de *El burlador* en Cátedra Letras Hispánicas.

Obviamente, la argumentación desarrollada en la edición del *Tan largo* aporta novedades y refuerza lo que Arellano considera como conclusiones que se pueden «aceptar al menos provisionalmente». No es cosa de volver a repetirlas aquí. A cambio sí representa un refuerzo considerable, y quizá definitivo, para apuntalar la prioridad del *Tan largo* uno de los argumentos utilizados por Fray Luis Vázquez en su edición del *Burlador*, en su intento de reforzar la atribución a Tirso y proponer la posterioridad del *Tan largo*.

El argumento usado por Vázquez prueba exactamente lo contrario de lo que se pretende. Observa Vázquez que existen algunos pasajes de *El burlador* que la crítica ha considerado siempre como deturpaciones textuales. Cuando TL ofrece lección alternativa (emprestiste/emprendiste; todo enmaletado está/todo en mal estado está) se recurre a ella; cuando el pasaje es único, la crítica propone enmiendas (por ejemplo: prodigio en cuerpo/prodigó un cuerpo). Según Fray Luis Vázquez se trata en realidad de neologismos forjados por Tirso: el verbo emprestir, el verbo prodigiar, el verbo enmaletar, etc... Como prueba aporta un am-

---

<sup>4</sup> Andrés de Claramonte, *Tan largo me lo fiáis*, Ed. Reichenberger, Kassel, 1990.

plio recuento de neologismos forjados por Tirso y usados en sus comedias. Casi un centenar. Basado en que Tirso emplea abundantemente el neologismo, Fray Luis Vázquez aboga por conceder rango de neologismos a las variantes textuales que hasta ahora han venido siendo consideradas simples erratas de imprenta. Sin embargo, el estudioso mercedario omite un hecho esencial: ni uno sólo de esos neologismos realmente forjados por Tirso y atestiguados en sus comedias aparece en el texto común del *Tan largo/Burlador*. A cambio, ni uno sólo de los ejemplos del texto de TL/Burlador propuestos como neologismos aparece en el nutrido muestrario de léxico tirsiano. Éste es un argumento muy sólido contra la atribución a Tirso y también sólido en favor de la prioridad textual del *Tan largo* y de la falta de relación entre la escritura habitual de Tirso y el texto común TL/Burlador... En otro lugar<sup>5</sup> me he ocupado de señalar aspectos metodológicamente discutibles de la edición de Fray Luis Vázquez.

Otro argumento, de carácter documental, y ciertamente muy en consonancia con lo que se ha apuntado anteriormente, es el descubrimiento del manuscrito autógrafo de Claramonte con la primera versión de *El infanzón de Illescas*, manuscrito que estuvo en poder de la compañía de María de Gálvez y que, con diversas deturpaciones, es la base de la *suelta* fraudulenta editada a nombre de Lope de Vega. Este manuscrito confirma la atribución del manuscrito de 1626, con la versión completa (que, también deturpada, es la base de la edición fraudulenta a nombre de Calderón en la falsa *Quinta Parte* de Antonio de La Cavallería, Barcelona, 1677). Los dos manuscritos confirman al mismo autor y demuestran el proceso de remodelación de la obra, desde el momento de su creación hasta su forma final. La verificación documental de esta autoría por medio del manus-

---

<sup>5</sup> Ver Alfredo Rodríguez López-Vázquez, «El estado de la cuestión en torno a Claramonte y *El Burlador de Sevilla*», en *Myrgetana*, núm. 82, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1990, y «En torno al *Burlador*: algunas cuestiones críticas y metodológicas», en *Anales de filología hispánica*, núm. 5, Universidad de Murcia, 1990.

crito confirma la argumentación teórica señalada antes y reforzada por la monografía de F. Cantalapiedra<sup>6</sup>, posterior a nuestra primera edición.

Siguiendo la vía apuntada por Ruano de la Haza y por Carmen Romero, la certeza documental de esta atribución consolida la de *El burlador* que la crítica ha considerado semejante estructural y estilísticamente al *Burlador*.

Sin embargo existen otros argumentos, verificables críticamente, que refuerzan la atribución a Claramonte. En el origen de ellos está una propuesta argumental de doña Blanca de los Ríos, insuficiente en su desarrollo, y desviada en su planteamiento, pero básicamente aceptable como indicio de atribución, aunque, como en el caso de Fray Luis Vázquez, vaya en contra de los propósitos de su autor.

Al abordar doña Blanca de los Ríos su empresa para sustentar argumentalmente la atribución de *El burlador de Sevilla* a Tirso de Molina, en un momento en que esta atribución estaba muy en entredicho, utilizó como pruebas, que a ella le parecían «demostración matemática», la coincidencia de varias citas clásicas de *El burlador*, con citas similares de obras de Tirso o atribuidas al mercedario, con o sin respaldo documental.

Ya he expuesto, en un detallado artículo<sup>7</sup>, que todas esas citas (y alguna que no ha podido ser localizada en Tirso) están también en obras de Andrés de Claramonte, lo cual anula el supuesto valor argumentativo del escolio de doña Blanca. Pese a ello algunos tirsistas insisten en manejar estas citas repetidas. Como la base de esta insistencia está en usar un *corpus* muy amplio (el de las comedias de Tirso, que exceden de 60) frente a un corpus más reducido (las 15 comedias que conocemos de atribución segura a Claramonte), creo que será bueno volver sobre la base de esta argu-

---

<sup>6</sup> F. Cantalapiedra, *El infanzón de Illescas y las comedias de Claramonte*, Ed. Reichenberger, Kassel, 1990.

<sup>7</sup> Ver A. Rodríguez López-Vázquez, «Sobre la argumentación en torno a la autoría de *El burlador*», en *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 2, Madrid, CSIC, 1988.

mentación, para ver a qué conclusiones nos lleva el cotejo cuidadoso de citas. Me limitaré, por razones de espacio, a las referencias clásicas, grecolatinas o judeocristianas. Para ello utilizaré tres obras de Tirso y tres de Claramonte que documentalmente son anteriores a la fecha de 1616, que se maneja como más probable para la redacción del primer *Don Juan*.

En *La villana de la Sagra* (3.142 versos en la edición Pallarés, Castalia, 1984), las citas clásicas son éstas:

*Abidos* (v. 2168), *Acates* (v. 1881), *Amaltea* (v. 339), *Apolo* (v. 2412), *Argos 1* (vv. 1808-10), *Circe* (v. 531), *Dánae* (v. 886), *Elena* (vv. 481-553), *Faetón* (v. 2908), *Febo* (vv. 2230, 2510), *Jeremías* (v. 280), *Jonás* (v. 3020), *Júpiter* (v. 886), *Hero y Leandro* (v. 2167), *Noé* (vv. 644, 655), *Paris* (v. 582), *Píramo y Tisbe* (v. 2166), *Sansón* (v. 2946), *Sardanápalo* (v. 47), *Troya* (v. 457).

Hemos precisado *Argos 1* aludiendo a Argos, el vigilante de cien ojos, frente a *Argos 2*, la nave de los argonautas.

En *Don Gil de las Calzas Verdes* (utilizo la edición de Manuel Ildefonso Gil, Ebro, Zaragoza, 1974), las citas son *Adonis* (v. 74), *Venus* (v. 75), *Marte* (v. 76), *Troya* (v. 114), *Scitia* (v. 114), *Argos 1* (v. 200, 921), *Dioscórides* (v. 345), *Galen* (v. 346, 355), *Salomón* (v. 394), *Baco* (v. 362), *Babel* (v. II, 327, III, 1017), *Lucrecia* (v. III, 260), *Aquiles* (v. III, 615), *Abel* (v. III, 1079).

En *La Dama del Olivar* (utilizo la edición Palomo, Madrid, BAE, Atlas, 1970), las citas son: *Apolo* (v. 566), *Adán* (v. 614), *Cirineo* (v. 653), *Dafne* (v. 850), *Leucote* (v. 851), *Clicie* (v. 852), *Belcebú* (v. 878), *Venus* (II, 10), *Eva* (II, 146, III, 103, III, 879), *Fálaris*, *Sila*, *Nerón* (II, 918), *Absalón* (II, 1053), *Judas* (III, 31), *Noé* (III, 85, III, 944).

Entre las tres obras (22 + 14 + 15) un total de 51 citas. Algunas, como *Eva*, *Noé*, *Venus*, *Apolo*, o *Argos 1*, repetidas. De estas citas, algunas aparecen en *El burlador*. Es el caso de *Adán*, *Eva* y *Noé*. Sin embargo, en *El burlador* aparecen también referencias a *Dido*, *Anquises*, *Eneas*, *Europa*, *Héctor*, *Jasón*, *Medea*, *Ulises*, *Neptuno*, *Argos 2*, y *Tifis*. Ni una sola de estas referencias aparece en las tres obras de Tirso que están bien documentadas entre 1611 y 1615. El hecho esta-

dístico es que, de un total de 51 citas, sólo tres de ellas son comunes al *Burlador* y a este *corpus* de Tirso. Se trata de *Eva*, *Adán* y *Noé*, personajes que parecen especialmente generales y extendidos como para que nos vaya a extrañar la coincidencia.

Veamos qué sucede con las tres obras de Claramonte que sabemos anteriores a 1616. Digamos, de antemano, que el número de versos de las tres obras de Claramonte es incluso inferior al conjunto de las tres de Tirso. Las tres comedias de Claramonte no llegan en total a 9.000 versos, frente a más de 9.500 de las tres comedias de Tirso.

*El nuevo rey Gallinato* es comedia de la que consta representación en 1604 en Salamanca. Sigo la edición Hernández Valcárcel (Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1983).

Las alusiones clásicas son: *Midas* (v. 480), *Jerjes* (v. 604 y II, 1020), *Alejandro* (II, 771), *Jasón*, *Argos 2* (II, 280), *Ifis*, *Tifis* (II, 283-6), *Ulises* (II, 760), *César* (III, 20).

En *El Tao de San Antón* (hay referencia a la reina Margarita como estando viva, lo que sitúa la obra antes de 1611) hay más citas clásicas. Sigo la edición de Adolf Schäffer, Leipzig, 1887. Descartamos las que aparecen integradas en un soneto hecho a base de nombres judaicos, y atendemos a las demás. Son: *Apolo* (pág. 85), *Ulises* (pág. 87), *César* (pág. 88), *Atlante* (pág. 89), *Jasón*, *Tifis*, *Dédalo*, *Euristeo* (pág. 92), *Venus* (pág. 93), *Sansón* (pág. 96), *Ezequiel*, *Luzbel* (págs. 104, 108), *David*, *Urías*, *Job* (pág. 110), *Aarón* (pág. 114), *Amón*, *Absalón*, *David*, *Betsabé* (pág. 123), *Judit*, *Holofernes*, *Troya*, *Helena* (pág. 123), *Jeremías* (pág. 130), *Saúl* (pág. 125), *Judas* (pág. 140), *Caín*, *Abel*, *David*, *San Pedro* (pág. 140).

Como se ve, se repiten algunas citas de interés que coinciden con otras típicas del *Burlador*: *Jasón* y *Tifis*, *Ulises* y *César*. En cuanto a la cita *Belcebú/Bercebú* hay una cuestión de interés: en Claramonte tenemos la variante *Bercebú* (repetida 3 veces en *Gallinato* y también en *Tao*), coincidiendo con la grafía de *El Burlador* frente a *Belcebú* en Tirso. El interés que tiene es la forma con *rotacismo andaluz*, lo que confirma el origen del autor como sevillano, o directamente relacionado con Sevilla. Como se recordará, otra característica andaluza del texto es el *seseo*, típico de la obra

de Claramonte. La tercera obra de este autor que es muy probablemente anterior a 1616 es *El secreto en la mujer*, inspirada en la de Lope *El Halcón de Federico*, representada ésta en 1606. Los índices métricos de *El secreto*, con más de un 40 por 100 de quintillas, la sitúan en una fecha muy temprana, seguramente próxima a esa de 1606. Las citas clásicas de esta comedia (sigo mi propia edición: Támesis Books, 1991) son:

*Nembrot* (v. 40), *Dirce* (v. 42), *Artajerjes* (v. 44), *Nerón* (v. 59), *Adán* (v. 70), *Absalón* (v. 95), *Circe*, *Medea* (v. 120), *Dánae* (v. 147), *Sinón* (v. 151), *Troya* (v. 154), *Circe* (v. 202), *Baltasar* (v. 313), *Cadmo* (v. 440), *Jasón y Medea* (v. 609), *Argos 1* (v. 587), *Eneas* (v. 737), *Troya* (v. 1270, 1750), *Jasón* (v. 1427), *Ticio* (v. 1444), *Orfeo* (v. 1783), *Abrahán* (v. 1793), *Fénix* (v. 1872), *Plinio* (v. 1874), *Marco Antonio*, *Cleopatra* (v. 1889), *Sinón* (v. 2062), *Vireno y Olimpia* (v. 2265), *Apeles* (v. 2462), *Hércules* (v. 2468), *Sansón* (v. 2478), *Jano y Marte* (v. 2662).

Como se ve, Claramonte no anda precisamente escaso de citas clásicas. De estas de *El secreto* volvemos a encontrar a *Jasón y Medea*, a *Eneas* y a *Apeles*, que aparecen en *El burlador*. Citas como *Troya* o *Adán*, que también están en *El burlador* tienen menor interés al ser bastante frecuentes, no sólo en Claramonte y Tirso, sino en todos los autores de la época. En conjunto, el cotejo entre Tirso y Claramonte respecto a las citas del *Burlador* es ampliamente favorable a Claramonte, tal y como se ve en el siguiente cuadro.

| <i>Burlador</i> | <i>Tirso</i> | <i>Claramonte</i> |
|-----------------|--------------|-------------------|
| Jasón           |              | *                 |
| Tifis           |              | *                 |
| Ulises          |              | *                 |
| César           |              | *                 |
| Troya           | *            | *                 |
| Adán            | *            | *                 |
| Medea           |              | *                 |
| Eva             | *            |                   |
| Circe           |              | *                 |

|         |   |   |
|---------|---|---|
| Eneas   |   | * |
| Apeles  |   | * |
| Bercebú | * | * |
| Noé     | * |   |

El resultado del cotejo parece concluyente: de un conjunto de 13 citas del texto de *El burlador*, las tres comedias de Claramonte anteriores a 1616 contienen 11 citas, frente a sólo cinco de Tirso. El procedimiento diseñado por Doña Blanca era erróneo sólo en un análisis global. Proponiendo cotejos precisos con acotación de fechas, y llevando a cabo un análisis detallado, sí que apunta a una autoría concreta: la de Andrés de Claramonte.

Pasemos ahora al segundo punto de interés.

Para dilucidar la atribución de la obra, a falta de un documento definitivo, debemos atenernos a un cuidadoso rastreo de índices de todo tipo (cuantitativos y cualitativos), a un cotejo riguroso entre textos de los dos autores en liza, y a una aportación de datos, directos o indirectos, que apunten a un autor de manera clara. A esta tarea se suma otra, indirectamente relacionada con la atribución: la de la prioridad textual y cronológica de una u otra de las versiones de la obra. Un buen ejemplo de convergencia metodológica entre ambas cuestiones nos la da la búsqueda de indicios a partir de un documento fechado en 1616: el *Fragmento a la purísima Concepción*, de Andrés de Claramonte. En esta obra se encuentran varios elementos de estilo que centran con claridad la polémica sobre la fecha, la autoría de la obra, la prioridad del *Tan largo*, y las hipótesis sobre las reelaboraciones o refundiciones. Veamos:

#### a) *Hay parte aquí que lastó*

El verbo *lastar* resulta esencial para entender el soporte jurídico de la obra, y la mecánica de la justicia divina puesta en marcha a través de la estatua del Comendador. En el

episodio de la cena en la posada Catalinón interroga a Don Juan sobre «tantas mujeres / como has burlado» (vv. 2455-6), y al decir el mismo Catalinón «burláste a Doña Ana», Don Juan precisa: «Calla, / que hay parte aquí que lastó / por ella, y vengarse aguarda.» El uso de estas dos palabras, *parte* y *lastó*, está relacionado con el *pago de una fianza*, según precisa Cobarruvias, contemporáneo de la redacción de la obra, que en la voz *lastar* indica: «quando yo he sido *fiador* de uno, y me han hecho *pagar* por él la *deuda principal* y costas, se me da la carta de pago, y *lasto* para *cobrar* de la parte a quien fié; y dicese *lasto* las cosas que me han hecho por él». Parece claro que desde esta perspectiva se entiende con mucha claridad la relación, tan nítida en el plano estructural, entre la muerte de Don Juan a manos del Comendador, y su relación anterior, según la cual el Comendador es el último depositario de la *fianza* anunciada desde el primer episodio de la seducción de la Duquesa Isabela. A cambio de la seducción, no cumplida en el caso de Doña Ana, Don Juan debe *pagar la deuda* que supone la muerte del Comendador. El *lasto* tan claramente explicado por Cobarruvias, y confirmado por el propio Don Juan en su respuesta a Catalinón.

Curiosamente, aunque el pasaje está ligeramente variado en las dos versiones, el verbo *lastar* se mantiene. *Tan largo* decía «vengarse piensa» frente a «vengarse aguarda» del *B*. El término no está en el léxico utilizado por Tirso en sus comedias, y editores como Fray Luis Vázquez o Xavier A. Fernández, tan abundosos a la hora de ilustrar con citas de obras de Tirso cualquier vocablo del *Burlador*, omiten hacerlo en este verso. Pues bien, la fecha de 1617 coincide con la de la representación conocida de la comedia de Claramonte, *Deste agua no beberé*, en la que se utilizan los nombres de Diego Tenorio, Juana Tenorio y Tisbea, además de reaparecer una redondilla idéntica a otra del *Burlador*, pero en mejor lectura. Las notables semejanzas léxicas y metafóricas de estas dos obras han llevado a Gerald E. Wade a postular la hipótesis mínima sobre la intervención de Claramonte: el autor murciano habría refundido el original previo de Tirso (*Tan largo*, para Wade y otros muchos



estudiosos del tema) transformándolo en el texto que conocemos del *Burlador*. Sin embargo, una palabra tan notable y de significación tan particular, sí está en el *Fracmento* de Claramonte, en la misma fecha que la comedia *Deste agua no beberé*. Este es el pasaje:

De la dichosa libertad que alcanza  
para plazo de angustia y de tormento,  
dezid, que le aueys hecho la *fianza*  
. . . . .  
y assí, si oy libertays a esta donzella  
*llegando el plazo, lastareys* por ella.

Como se ve, el entorno léxico y la significación no dejan lugar a dudas. En la octava real que sigue a ésta, se insiste en el tema:

Dezid, que la que oy libre se concibe,  
carne os dará, con que *pagueys* por ella,  
y que así la *fianza* se recibe.  
Para *pagar* entonces se apercibe

El trasfondo jurídico y religioso de la obra tiene que ver con la idea de el *Burlador* y se ajusta a la interpretación de un Don Juan que, más allá de las seducciones concretas, está tocando un terreno en el que los poderes celestiales entran en juego al haber sido afectados. El resto de la obra de Claramonte, que consta de un total de 72 octavas reales (576 versos) presenta pasajes de gran interés para aclarar aspectos textuales del *Burlador*.

### *B) Como la rosa que al alba / revienta la verde cárcel*

Estamos en la escena del tercer acto en la que Don Juan relata a Catalinón su entrevista con el Rey. Según el texto del *Tan largo* el diálogo es éste:

CATA. Viste a Isabela?  
D. JUAN. También.

|            |   |
|------------|---|
| CATA.      | Cómo viene?   |
| DON JUAN.  | Como un ángel.  |
| CATA.      | Recibiote bien?   |
| DON. JUAN. | El rostro<br>bañado de leche y sangre,<br>como la rosa que al alba<br>revienta la verde cárcel. |

Se trata de una metáfora muy sencilla, pero muy hermosa: el botón de la rosa como la cárcel que aprisiona a la futura flor que se abrirá con el alba. El pasaje del *Tan largo* es correcto y se atiene a la rima. En el texto del *Burlador*, a cambio, desaparecen imagen y rima, y ese *revienta la verde cárcel* se transforma en *despierta la débil caña*. La torpeza textual del *B* ha sido reconocida ya desde los tiempos de Hartzenbusch, que desconociendo el *Tan largo*, no dudó en enmendar aquí el verso, ajustándose muy bien al sentido del pasaje: «despierta y las hojas abre». Américo Castro, ya con el *Tan largo* a la vista, restituyó esa *verde cárcel*. En cualquier caso la metáfora es de las llamativas, pues el contenido se mantiene en la obra de Unamuno *El hermano Juan*, basada en las dos versiones clásicas españolas del mito, *El burlador* y el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Este Don Juan unamuniano, al ver a su Inés se refiere a ella así, en dos ocasiones: «tú eres como un *botón de rosa* bajo el rocío del alba». De hecho, la metáfora exacta *verde cárcel: botón de una flor* está en Lope de Vega, como ya apuntó Xavier A. Fernández. «Mira que rosas y lirios / para salir de la selva / no rompen la *verde cárcel*.» Tanto la rosa como el lirio, según Lope. Como la metáfora no parece encontrarse en obras de Tirso, Xavier A. Fernández y Fray Luis Vázquez, convencidos de que el *Tan largo* (que ambos descartan atribuir a Tirso) «tiene que ser» una refundición tardía, optan por proponer enmiendas a partir del verso del *Burlador*: «despierta en la caña frágil» o bien «despierta la débil carne». Es más fácil admitir que Claramonte tiene que ver con la versión original de la obra, ya que la metáfora en cuestión está en el *Fracmento*:

fue açucena,  
que más fragancia y más candor recibe  
quando en su *verde cárcel* se concibe.

Al igual que el Lope, no sólo es la rosa, sino también el lirio o la azucena. En cualquier caso el *botón* se toma por *verde cárcel*, como en el texto del *Tan largo*.

### C) *La rima restituya/atribuya/suya*

Entre las divergencias textuales que presentan *Tan largo me lo fiáis* y *El burlador* hay una que merece atención. En la primera escena del acto segundo, con la irrupción del duque Octavio ante el rey Alfonso y el padre de don Juan, el texto, en octavas reales en *Tan largo*, y alternando endecasílabos blancos con octavas reales en el *Burlador*, ha sido sin duda reelaborado. Una de las octavas afectadas por la reelaboración presenta una rima novedosa frente al *Tan largo*. La rima es de extraordinario interés porque no pertenece al repertorio de Tirso y sí al de Claramonte, y muy especialmente al Claramonte del *Fracmento*. Ésta es la octava:

Ya, duque Octavio, sé vuestra inocencia.  
Yo al Rey escribiré que os *restituya*  
en vuestro estado, puesto que el ausencia  
que hicisteis, algún daño os *atribuya*.  
Yo os casaré en Sevilla con licencia  
del Rey, y con perdón y gracia *suya*,  
que, puesto que Isabela un ángel sea,  
mirando la que os doy, ha de ser fea.

En el *Tan largo*, el verso inicial es idéntico, y la rima con inocencia se mantiene en el verso quinto, con ligera variación: «y hoy os pienso casar con su licencia». Las rimas pares de *TL* eran *reciba/priva/estriba*, lo que parece confirmar que hay reelaboración, ya que sustituir una rima sencilla (en iba/iva) por otra más difícil no es precisamente prueba de torpeza, lo que parece descartar la hipótesis de la refundición de mano ajena en este pasaje.

La octava entera es de gran interés, al introducir la construcción *puesto que* con subjuntivo en dos ocasiones. Pero la rima es tan específica que resulta también un indicio importantísimo. La cuestión es ésta: ¿cuáles son las rimas estadísticamente más probables para el pronombre *suyo/suya*? La respuesta es muy sencilla y tenemos su confirmación en los autores que han glosado la letrilla popular «Esclavo soy, pero cuyo...». Si estamos en una rima única (por ejemplo, redondilla) lo más frecuente es que *suyo* rime con *cuyo*. Si la rima exige dos consonantes (quintilla o décima), la mayor frecuencia de uso la dan las voces *concluyo* y *arguyo*. Hemos hecho una verificación extensa en quince obras de Tirso, y este modelo explica el 100 por 100 de las rimas *-uyo/a*. El ejemplo más evidente está en el acto segundo de la tercera parte de la *Santa Juana* (una de las obras que siempre se han querido relacionar con *El burlador*), en donde Tirso glosa esa letrilla. La primera rima es *arguyo/tuyo/cuyo*, y la segunda rima es *tuyo/arguyo/suyo*.

Tanto la variación *atribuya* como la variación *restituyo* suponen una rareza de rima. Ambas a la vez apuntan a un índice estilístico interesante. La rima de *cuyo* con *restituyo* ya había sido utilizada por Claramonte en la glosa de la letrilla «Esclavo soy pero cuyo...» incluida en su comedia *El mayor rey de los reyes*. De hecho, la rima con *restituyo* se utiliza en las dos veces en que la glosa de la letrilla lo permite: «esclavo soy, pero cuyo» rima con *restituyo* y con *arguyo*. El verso glosado «que no sepan que soy *suyo*» rima con *restituyo* y con *concluyo*.

La rima con *atribuyo* la tenemos precisamente en el *Fracmento a la Purísima Concepción*. Éste es el pasaje:

Sus dignos compañeros las tres *suyas*  
llegan también gloriosos a ofrecerte,  
porque en las cuatro su piedad *arguyas*  
pues pretenden con ellas palio hacerte:  
la tela a las entrañas la *atribuyas*...

Obviamente, al tratarse de una variación que sólo afecta al *Burlador*, el argumento también podría utilizarse para defender la hipótesis mínima sobre la intervención de Cla-

ramonte: autor del texto del *Burlador*, pero no necesariamente del *Tan largo*. Sucede que aún tenemos argumentos específicos para el texto del *Tan largo*.

#### D) *El valle de Adán*

Otra de las variantes de interés entre *TL* y *Burlador* está en el pasaje del acto segundo en que Don Juan y el Marqués de la Mota aluden a «lo peor de Portugal en lo mejor de Sevilla». El texto del *Tan largo* es de los versos siguientes:

D.IU. Donde viuen?

MAR. En la calle  
de la Sierpe, donde vês  
a Adan buelto en Portugues,  
que en aqueste amargo valle  
con bocados solicitan  
mil lebas, que aunque dorados,  
enefeto son bocados  
con que las vidas nos quitan.

El texto del *Tan largo* procede, como se sabe, de una suelta editada a 46 líneas y formalmente poco cuidadosa. Hemos reproducido con exactitud ese error tipográfico evidente de *enefeto* por *en efeto*. Es de suponer que el tipógrafo también leyó mal un original *mil Ebas*, confundiendo la *E* mayúscula con una secuencia [ele + e minúscula], error bastante frecuente. *Eva*, con be o con uve, según la ortografía de época, pertenece por lógica a este pasaje en el que se está aludiendo a los *bocados* de la manzana que Eva ofrece a Adán. El pasaje ha sido comentado suficientemente, y en el texto de *El burlador* la referencia a *Eva* está correctamente editada (a cambio es el verso de Adán el que viene alterado, con evidente error sintáctico y de sentido, debido seguramente al proceso de transmisión:

D.IU. Donde viven?

MOT. En la calle

de la Sierpe, donde ves  
anda embuelto en portugues.  
Que en aqueste amargo valle,  
con bocados solicitan  
mil Evas...

El verso *anda embuelto en portugues* no puede proceder de error de tipógrafo. El punto que sigue provoca además un anacoluto. Para salvar este verso se han propuesto alternativas peculiares como *a Dan, vuelto en portugués*, alegando juegos de palabras. El contexto hace innecesaria cualquier alteración del pasaje del *Tan largo* en lo que atañe a la serie *Sierpe, Adán, Eva, bocados* (a la manzana). El *Fracmento* de Claramonte tiene abundantes referencias a este motivo como para confirmarnos en esta idea:

La que en Adán se halló de Adán segura

.....

para sanarnos del veneno de Eva.

Esto está ya en la primera octava. Más adelante hay otros versos que desarrollan el motivo *morder/serpiente/Adán*:

Si te hubiera mordido la *serpiente*  
y con *Adán* pecaras aquel día...

Y en otra octava ulterior tenemos: «no pudo en ti caber la *culpa de Eva*». Y distintas variaciones sobre *Adán* y su caída en el pecado al morder la manzana: «pues cuando Adán pecó, en Adán pecaba», «si todos en Adán somos esclavos...». No vale la pena continuar las citas, que son abundantes: el *Fracmento* opone a Eva como *mujer pecadora* frente a *María*, mujer inmaculada. En conjunto el nombre *Adán* está repetido 32 veces. La referencia al *valle* (del que en penas llora / en el valle de Adán) y a la *serpiente* (a la serpiente, que mujer tenía) completan este pasaje tan típico del *Burlador*.

### E) *El sistema de imágenes*

La estadística favorable a Claramonte en materia de citas clásicas; las coincidencias de tipo temático y léxico; la semejanza de usos métricos para el periodo 1615-1620; la repetición de personajes y motivos en otras comedias de Claramonte deberían bastar para atribuirle *El burlador*, en vista de que las cuestiones biográficas (protegido por la familia Ulloa de Sevilla) también refuerzan esos índices.

A todo esto hay que añadirle un importante aspecto estético de construcción. Algunas llamativas imágenes de *El burlador/Tan largo* reaparecen en varias comedias, pero están también en este *Fracmento* que tiene una fecha concreta.

La primera imagen corresponde a un pasaje de *Tan largo* que ha sido reelaborado en *Burlador*. En *TL* los versos son estos:

D.IU. La noche aprisa los cielos,  
con pies de azauache pisa,  
huyendo de los mortales,  
en cuya frente abicina,  
en ricos *apretadores*,  
*estrellas por piedras brillan.*

La imagen está basada en la iconografía clásica. Se condensa en esa figura según la cual la noche es una dama negra (*abicina: abisinia*) que lleva una diadema (*apretador*) de estrellas. Esta imagen está íntegra en el *Fracmento*:

dándole al *cielo apretador de estrellas*,  
que entre çafiros brillan los diamantes.

En otro pasaje de esta obra se insiste sobre esta iconografía nocturna, ahora centrándose sobre el *manto*:

*estrellas piedras son del manto regio*

Como se ve, coincide, además de la imagen en sí, todo el entorno léxico.

Otro pasaje de interés está al final del primer acto, en las imprecaciones de Tisbea al verse abandonada. El texto es común al *Burlador* y al *Tan largo*:

Rayos de ardientes estrellas  
en tus cabelleras caygan,  
porque abrasadas estén  
si del viento mal peynadas.

Estos versos son paráfrasis libre de un verso célebre de Petrarca: *Flamma dal ciel su le tue treccie piova* (CXXXVI), verso citado íntegro por Góngora en su poema sobre la Armada Invencible. Xavier A. Fernández, que recoge esto, apunta en nota que «es alusión clara al texto bíblico sobre la destrucción de Sodoma y Gomorra: “Entonces llovió sobre Sodoma y Gomorra azufre y fuego.” No me cabe la menor duda de que esto es así. En el *Fracmento* Claramonte alude a este tema así:

*Llueven sobre él montañas de agua y fuego  
en diluvios.*

Como se sabe, el episodio bíblico tiene su punto culminante en la transformación de la mujer de Lot en estatua (un motivo próximo a la animación de la estatua del Comendador como castigo divino contra Don Juan). El tema concreto de la mujer de Lot y de la lluvia de fuego sobre Sodoma y Gomorra está desarrollado por Claramonte en un pasaje de *El inobediente o La ciudad sin Dios*. La misma idea, con un entorno léxico casi idéntico al del *Burlador* reaparece en un pasaje del auto sacramental *El horno de Constantinopla*, representado en 1624.

Otra vías recientes de análisis, que exploran la relación entre el teatro de Séneca y la obra de Claramonte refuerzan un punto que rebasa el interés de la atribución en sí. La influencia de Séneca en el teatro español del xvii es un tema polémico, estudiado especialmente por Karl-Alfred Blu-



her, y que hasta la fecha se había centrado especialmente en la obra de Rojas Zorilla. Su influencia en Claramonte, atestiguada documentalmente<sup>8</sup>, puede ayudarnos a entender el *efecto Estatua*. Es decir, la aparición de la figura de ultratumba que regresa para hacer expiar sus crímenes al protagonista. Varias obras de Séneca desarrollan el motivo de la aparición de la figura del muerto. Se trata de un efecto teatral de gran impacto en el público.

Como conclusión de todo esto: la atribución a Claramonte puede defenderse desde bases documentales, comprobarse por medio de análisis de tipo cualitativo y cuantitativo, y permite entender mejor algunos problemas críticos relacionados con la estructura mítica de Don Juan. Frente a la atribución clásica a Tirso, basada en la rutina y en las lagunas críticas transmitidas históricamente, Claramonte es un autor con respaldo documental y teórico y con implicaciones prometedoras para ahondar en los problemas temáticos relacionados con las figuras de Don Juan y del Comendador Ulloa.

---

<sup>8</sup> Ver especialmente F. De Armas, «Diomedes' horses: mythical foregrounding and reversal in Claramonte's *Desta agua no beberé*» en *GESTOS*, núm. 7, 1989.

## Anejo a la séptima edición

El debate sobre la autoría del *Burlador* tiene ya más de un siglo de antigüedad. En el último lustro 1989-94, este debate se ha reavivado a consecuencia del conjunto de libros que han apoyado la atribución a Andrés de Claramonte de ésta y otras obras del teatro del Siglo de Oro, frente a la edición del *Burlador* preparada por Fray Luis Vázquez en 1989, que mantiene la atribución clásica a Tirso. Las ediciones posteriores a las de Vázquez (Arellano, Prieto, J. Parr, etc.) se apoyan en la de Vázquez para seguir manteniendo la atribución a Tirso. Un buen resumen de la cuestión lo proporciona Peter Evans, que ha reseñado tanto la edición de Fray Luis Vázquez como las de *El burlador* (1987) y el *Tan largo me lo fiáis* (1990) editadas en Kassel. En la reseña de *Tan largo* para el *Bulletin of Hispanic Studies* apunta que «aunque la causa contra Tirso no está aún concluida, los argumentos que presenta el profesor López-Vázquez en favor de la autoría de Claramonte son muy consistentes». En una línea similar señala Dieckmann en su monografía *Das Geschichte Don Giovannis*, «Die —womöglich definitive— Aufdeckung der schon 1893 von dem Tirso-Monographen Emilio Cotarelo y Mori vermutete Autorschaft Andrés de Claramonte am *Burlador de Sevilla* ist Alfredo Rodríguez López-Vázquez 1987 gelungen»<sup>1</sup>. D. Souiller recuerda que «l'attribution à Tirso repose sur de bases tout aussi sujettes

---

<sup>1</sup> Friedrich Dieckmann, *Die Geschichte Don Giovannis*, Francfort, Insel Verlag, 1991.

à discussion...López-Vázquez défend, avec une méthode rigoureuse et beaucoup d'arguments...l'attribution à Clara-monte».

Para hacerse una idea sobre esta polémica conviene repasar el sistema de creencias sobre el que en su momento se planteó el problema de esta obra y de su autoría.

Las primeras dudas sobre la atribución del *Burlador de Sevilla* a Tirso de Molina proceden del momento en el que el Marqués de la Fuensanta del Valle descubre la *suelta* de una versión del texto del *Burlador* que lleva el título *Tan largo me lo fiáis* y que aparece impresa a nombre de Pedro Calderón de la Barca. Esta nueva alternativa de atribución causa gran sorpresa en un primer momento, y el mismo Otto Rank, en su estudio sobre el personaje de Don Juan, apunta la novedad de que quizá el creador no fuera Tirso, como hasta entonces se había pensado, sino el gran Calderón. En esta primera fase del debate coexisten dos problemas distintos: el que atañe a la prioridad textual de una u otra versión, y el que se refiere a la cuestión de la autoría. Algunos de los elementos de análisis que se usan para plantear un problema inciden en la percepción del problema anejo. El más importante de ellos, sin duda, es el que afecta a la posible fecha de impresión de la *suelta*, es decir, de *Tan largo me lo fiáis* [TL]. Podemos resumir ese problema con el nombre de los dos defensores de posturas dispares: Manuel de la Revilla, que defendió para el impreso de TL la primera mitad del siglo XVII, y don Emilio Cotarelo, que creyó haber refutado esa propuesta aduciendo razones en apariencia muy sólidas. Según Cotarelo, el tipo de papel, el tipo de letra, elzeviriana bastarda, el hecho de que fuera una *suelta*, que según don Emilio eran raras antes de 1650, apuntan al período 1650-1660. Todavía en 1981, Gumersindo Placer, en su «Bibliografía de Fray Gabriel Téllez» contaba en la entrada del *Tan largo* que «Su aparición debió ser hacia 1660». Y en pleno 1994, la edición de X. Manrique de Vedia repite que «entre 1650 y 1660 salió a la luz un drama titulado *Tan largo me lo fiáis*, no llevaba fecha exacta de edición y en cuanto a su autor fue atribuido muy a la ligera, tras su descubrimiento en 1878, por el erudito Sancho Rayón, a

Calderón». La autoridad de don Emilio Cotarelo y el aparente rigor argumental de su propuesta indujeron a los eruditos a un primer error crítico, refutado casi noventa años más tarde, en 1982, cuando D. W. Cruicksank publica un minucioso análisis tipográfico evidenciando un editor, una fecha y un lugar de impresión que anulan la conjetura de don Emilio Cotarelo. La obra no fue publicada en el decenio 1650-60, sino unos veinte años antes: en 1634-35, por Simón Faxardo, en Sevilla. La conjetura correcta no era la de Cotarelo, sino la de Manuel de la Revilla. Sin embargo ese error de Cotarelo tuvo consecuencias críticas, puesto que durante muchos decenios se vino admitiendo que la edición *TL* era unos veinte años posterior a la *princeps* del *Burlador*, con lo que la crítica dio cierto aval a la hipótesis de *TL* como una supuesta refundición tardía. Así, en 1967 Xavier A. Fernández edita el *Tan largo* con la convicción de que el texto ha de ser una refundición tardía, opinión que había defendido J. Casaldüero oponiéndose al punto de vista de Blanca de los Ríos, que sostiene la prioridad del *Tan largo*. El apoyo de X. A. Fernández a las tesis de Cotarelo y Casaldüero se ve confrontado al alineamiento de María Rosa Lida y de G. E. Wade en favor de la propuesta de Blanca de los Ríos. Éste era el estado de cosas en los años 60, hasta el estudio de Cruicksank, que refuta la conjetura de la impresión tardía de la *suelta* del *Tan largo*. Parece claro que si *El burlador* (1629 ó 30) y el *Tan largo* (1634 ó 35) han sido impresos con tan sólo cuatro o cinco años de diferencia, la idea de la refundición carece de base crítica.

En este sentido la revisión de la propuesta de Casaldüero resulta esclarecedora: Casaldüero, convencido de que la impresión es de la década 1650-60 conjetura que las diferencias de estilo entre ambas versiones se deben a que el supuesto refundidor del *Tan largo* es un autor de la llamada «escuela de Calderón», típica de la estética de mediados de siglo. Retrotraer veinte años la fecha de la *suelta* le quita apoyo a la supuesta refundición tardía: éstas suelen ser variaciones, puestas al gusto del día, de antiguos éxitos y con estructura métrica muy distinta. Ejemplo de ello son: la versión de *El villano en su rincón* hecha por Matos Fragoso ; el

texto calderoniano de *La niña de Gómez Arias* frente a la versión de Luis Vélez de Guevara, o *El alcalde de Zalamea* de Calderón frente al primitivo *Alcalde de Zalamea* atribuido a Lope. Se trata de escritores una o dos generaciones posteriores al autor, y en los casos de mayor identidad textual (Lope/Matos Fragoso) los versos semejantes, o levemente retocados no llegan al 30 por 100 del total. Nadie refunde una obra que se mantiene en cartel en el mismo decenio; pero, además, nadie refunde una obra *para que no se represente*, cosa esencial en materia de teatro. La conjetura de una refundición tardía en el *Tan largo* era muy difícil de sostener aun admitiendo una edición a mediados de los años 50; veinte años antes, esa conjetura atenta contra la realidad de los procesos de dramaturgia y de los hábitos editoriales del siglo XVII. Nadie refunde una obra manteniendo íntegros un 80 por 100 de los versos originales, como es el caso del *Tan largo* respecto al *Burlador*. Nadie refunde una obra para entregarla al impresor: se refunden para que las representen compañías teatrales durante un número de años que habitualmente es de ocho o diez. La aparición, en el mismo quinquenio (1630-35) de dos variantes de un mismo texto con esos porcentajes de semejanza textual corresponde a un fenómeno general muy conocido: una de las versiones corresponde al estado del texto una vez que la compañía que lo ha representado durante varios años vende la obra a un librero con las modificaciones que dicha obra ha sufrido en todos los años de representación; la otra al original del autor. Cualquiera que haya manejado un original manuscrito de Lope, Tirso, Calderón, Vélez, Mira de Amescua o Claramonte, y lo haya cotejado con una edición, ya en *suelta*, ya en *desglosada*, ya en *Doze comedias* o en *Partes*, sabe que una variación de hasta 600 versos en una comedia de 3.000 es fenómeno frecuente. Un ejemplo clásico son las dos versiones de la obra de Calderón, *El agua mansa* (2919 versos) y *Guárdate del agua mansa* (3504 versos). En el teatro de Tirso hay abundantes ejemplos de lo mismo; tal vez los dos más llamativos sean el doblete *Esto sí que es negociar/El melancólico* y las dos versiones de *Los balcones de Madrid*. El mismo fenómeno sucede en casi todas las obras

de Claramonte en las que podemos cotejar manuscritos y ediciones; así *Púsoseme el sol, salióme la luna*, con 3.207 versos en la versión larga y 3.024 en la breve, o el caso de *El infanzón de Illescas*, con una diferencia en extensión superior a los trescientos versos del manuscrito de la BMM al de la BN, ambos con atribución de la obra a Claramonte (existe una *suelta* a nombre de Lope, editada por el mismo Simón Faxardo que atribuye *Tan largo me lo fiáis* a Calderón, y una versión editada a nombre de Calderón en la fraudulenta *Quinta Parte* de Antonio de la Cavallería, Barcelona, 1677). En todos estos casos, a la diferencia de extensión en el cómputo global hay que añadirle el conjunto de variantes textuales en el cuerpo de la comedia. El doblete *Tan largo me lo fiáis/ El burlador de Sevilla* se encuentra en la misma condición que cualquier otra obra de la misma época, que puede haber sido editada con un intervalo de cinco o diez años sin que sea necesario acudir al concepto de «refundición tardía» para explicar las habituales supresiones, variantes o correcciones habituales en la transmisión textual de textos teatrales. El estado actual de los conocimientos en teatro del Siglo de Oro desmiente la conjetura de Cotarelo, ya refutada en su base, la fecha de edición de *TL*.

Tenemos, pues, dos variantes textuales de la misma obra, publicadas con cuatro o cinco años de diferencia. Hay que suponer que en ambas ediciones se habrán producido las variaciones habituales respecto al impreso en el que se basa cada una de ellas. No es lógico pensar que los dos impresores hayan leído correctamente el 100 por 100 del texto manuscrito; podemos pensar también, que el impresor de una *suelta* probablemente es algo más descuidado que el impresor de un volumen de *Doze comedias*; de este modo hay que asumir cierto número de «errores de imprenta» que afectan a ambos textos, sin que este tipo de errores nos digan nada acerca de la prioridad textual global de una versión frente a otra; contamos también, y esto es muy típico de los terceros actos en las ediciones de *sueeltas*, como ha apuntado Margaret Rich Greer, con que el cotejo textual entre *Burlador* y *Tan largo* revele «omisiones» conscientes, imputables al editor; era práctica frecuente amputar pasajes para poder im-

primir comedias en los cuatro cuerpos de foliación de una *suelta*. Hay que asumir también que es muy difícil que la compañía o compañías teatrales dueñas de cualquiera de los dos textos, los hubiese respetado íntegramente, sin omitir ningún pasaje ni añadir ninguna morcilla, antes de vender el manuscrito al impresor. Todos éstos son avatares típicos de la transmisión textual y, en mayor o menor medida, aparecen en todas las comedias, e incluso (como es el caso de los volúmenes que Calderón confía a su hermano Joseph) cuando es el propio autor el que supervisa la edición. Teniendo en cuenta todo esto, el cotejo entre ambas variantes textuales del *Don Juan* permite restablecer un texto muy completo en donde, en todo caso, pueden distinguirse tres fases de composición: una primera fase, que afecta al 80 por 100 de la obra, que es común a ambos textos, y que manifiesta lo que corresponde al texto inicial y que se mantuvo constante a través de los años de representación y de la doble vía de transmisión; una segunda fase en donde ambos textos divergen de forma estructural proponiendo en ambos casos pasajes o fragmentos pertinentes dramáticamente; en cuanto a la tercera fase, entendemos que en ella tienen cabida los posibles errores de copia, las probables intervenciones de morcillas de las compañías, y, naturalmente, los errores de lectura de los manuscritos para la impresión. Esta tercera fase es ajena al autor y al espíritu de la obra.

En materia de edición del texto, la elección entre ambas alternativas puede fundarse en criterios estéticos previos o bien en aplicación de hipótesis críticas. En este caso cada editor tiene derecho a emitir sus propias hipótesis con tal de que las deje claras. La hipótesis crítica que nosotros seguimos es que, en lo que atañe a estas variaciones estructurales, el texto del *Burlador* corresponde a una revisión o remodelación del propio autor de la obra a partir del texto inicial, que representa la versión del *Tan largo*. Un ejemplo clásico de esto lo tenemos en el tercer acto, en la escena en que Don Juan va a seducir a Arminta. En *Tan largo* los versos son éstos:

d. Iu. La noche aprissa los cielos  
con pies de azauache pisa,  
huyendo de los mortales,

en cuya frente abicina,  
en ricos apretadores,  
estrellas por piedras brillas:  
quiero llegar a la cama,  
Arminta.

En *Burlador* tenemos este cambio:

d. Iu. La noche en negro silencio  
se extiende, y ya las cabrillas  
entre razimos de estrellas  
el Polo más alto pisan.  
Yo quiero poner mi engaño  
por obra, el amor me guía  
a mi inclinacion, de quien  
no ay hombre que se resista.  
Quiero llegar a la cama:  
Aminta.

En *El burlador* el cambio textual no puede ser debido a intervención del impresor; difícilmente se puede pensar en un refundidor ajeno al texto; se trata de dos fragmentos de calidad técnica similar, aunque escritos en distinto tono. El de *TL* desarrolla un motivo emblemático, el de la personificación de la noche como una mujer negra (abisinia) con las estrellas como diadema; en *B*, la idea emblemática sobre la noche se mantiene, pero condensada en cuatro versos, y en el mismo pasaje se añade la imprecación favorecedora que pide «el amparo de la noche». En realidad, básicamente ambos textos respetan un principio clásico de la representación: el autor usa el texto como acotación implícita para que los espectadores sepan que la acción que están viendo ocurre por la noche. La preferencia para asumir el texto del *Burlador* se podría basar en razones estéticas (se refuerza el tema del *engaño*), estilísticas (el uso de encabalgamientos) o hipotéticas (el texto del *Burlador* tiene dos correlatos evidentes en dos comedias de Andrés de Claramonte). Sin embargo la preferencia del texto *B* sobre la variante *TL* no se apoya en nada de esto; independientemente del problema de la atribución de la obra, asumimos la idea de que *B* representa una fase de elaboración del texto que es posterior



a la fase *TL*, pero obra del mismo autor. Quienes, como Wade, sostienen que *TL* es la obra original de Tirso y *B* es la versión posterior, retocada por Claramonte, deberían editar el texto de *TL*.

Ahora bien, en materia de discusión de autoría el problema es distinto. Está muy bien representado por esa misma variante textual que hemos visto: en un posible cotejo entre autores (por ejemplo, Tirso, Calderón y Claramonte) el hecho de que el léxico, la temática, o las asonancias de *T* o el de *B* apareciera en un dramaturgo o en otro no tiene el mismo valor que si la repetición se produce en un texto en donde *T* y *B* presentan una lectura común. En este último caso estaríamos hablando del autor de la obra original, puesto que ambas versiones coinciden; en el caso de divergencias textuales, la comprobación de identidades tiene, sin duda, menos valor. Se trata de un criterio exigible cuando hay problemas de atribución, que no siempre se ha respetado.

En cuanto al problema de su atribución, ya Menéndez y Pelayo había puesto en entredicho la autoría de Tirso, a la vista de que una serie de obras que el erudito montañés creía de Lope de Vega, presentaban semejanzas muy notables con *El burlador*: básicamente, *El infanzón de Illescas*/*El rey don Pedro en Madrid* y *Dineros son calidad*. Don Marcelino expuso sus reticencias apuntando de paso algo muy interesante: que a él, *El burlador* le parecía «de Lope, de las escritas más deprisa». La aparición de la *suelta* a nombre de Calderón añadió leña al fuego. Don Emilio Cotarelo, frente a esta desconfianza, insistió en la autoría de Tirso, frente a las argumentaciones en contra (el hecho de que Tirso no incluyera esta obra en ninguna de las partes de comedias (primera, cuarta y quinta) cuya impresión vigiló; tampoco aparece en las partes *Segunda* y *Tercera*, menos fiables, editadas por Francisco Lucas de Ávila); una argumentación «aséptica», de carácter estadístico, fue la de S. G. Morley, que observó discrepancias en los usos métricos entre *El burlador de Sevilla*, *El condenado por desconfiado* y las obras auténticas de Tirso.

Junto a estas discrepancias había otras basadas en el análisis dramático; A. Farinelli reforzó las sospechas de Menén-

dez y Pelayo con algunas observaciones críticas basadas en la diferencia de dramaturgia entre el teatro de Tirso y la concepción teatral del *Burlador/Tan largo*; en su obra *Don Giovanni*, *Note critiche* apunta sus sospechas con exquisita precaución, pero de forma clara: «Quisiera que cualquier crítico más competente que yo, después de un cuidadoso y concienzudo examen del estilo y la manera particular de las comedias realmente de Tirso, como *Don Gil de las calzas verdes*, *Marta la piadosa*, *El celoso prudente*, *El Amor médico*, *La Villana de Vallecas*, *La prudencia en la mujer*, *El Vergonzoso en palacio*, etcétera, y una confrontación con las particularidades estilísticas de *El Burlador*, me convenciera de que esta opinión mía no es más que una herejía bella y buena» [texto en cita de Blanca de los Ríos]. En la misma línea se manifiestan en los años 20 y 30, J. Bergamín, o F. Rodríguez Marín; aludía Bergamín, en su edición de obras teatrales de Calderón, a esas «muchas otras comedias casi anónimas, como la del *Burlador* atribuida a Tirso (siendo tan diversa de su habitual musa inspiradora de *Don Gil*, *Marta la piadosa*, *El vergonzoso*, *La villana de Vallecas* o de la mismísima *Prudencia en la mujer*)». Años después Max Frisch, en su epílogo a *Don Juan o el amor a la geometría* vuelve a dudar sobre la autoría de Tirso.

¿En qué momento y con qué argumentación se impone la atribución de la obra a Tirso de Molina? El origen está en la conferencia «El *Don Juan* de Tirso de Molina» leída por doña Blanca de los Ríos en el Ateneo de Madrid, el 14 de julio de 1908; la culminación, en la edición «crítica» del teatro de Tirso preparada por ella misma en 1946. La conferencia tuvo inmediata repercusión puesto que la base argumental de doña Blanca fue recogida por Víctor Said Armesto en un libro de amplia repercusión: *La leyenda de Don Juan*, popularizado en la posguerra por su edición en la colección Austral.

El planteamiento general de doña Blanca parte de la discusión de los puntos de vista de don Marcelino Menéndez y Pelayo, e implica otra obra de atribución discutida:

Menéndez Pelayo en el «Prólogo» a *El Rey Don Pedro en Madrid*, o *El Infanzón de Illescas*, después de cotejar la esce-

na de la aparición de la estatua del Rey Enrique en *Dineros son calidad* con otra de *El Infanzón*, declara: «La identidad casi literal de algunos versos de esta escena con otros del segundo acto de *El Infanzón*» y concluye: «La demostración me parece casi matemática: todas estas escenas fantásticas han salido de la pluma del mismo poeta...» «Suponer otra cosa sería convertir a Lope en plagio, no una ni dos, sino ocho o diez veces.» (A mi parecer, le supondremos plagio si le atribuimos obras que no son suyas, como *El Infanzón*, que es de Tirso, y *Dineros son calidad*, que es plagio de *El Infanzón* y de *El Burlador*, dos obras de Tirso, y evidentemente muy anteriores a *Dineros...*). Y prosigue el maestro: «Y, francamente, para creer esto de tan grande ingenio, sería precisa una prueba material y exterior, algo más fuerte que la copia moderna de Hartzenbusch, que nadie más que él ha visto, y que es el único documento en que se ha fundado la quimérica sospecha que ha querido arrancar esta obra del repertorio de Lope adjudicándosela a Tirso.» No se fundaba Hartzenbusch sólo en la copia moderna, sino principalmente en «el carácter de originalidad y osadía», tan personal en Tirso, tan único en él, que sella esta y las demás obras citadas por don Juan Eugenio. Y yo estoy segura, absolutamente segura, de que si el maestro hubiera visto en la tercera *Santa Juana*, comedia autógrafa de Tirso, firmada y fechada por él en 1614, diez y nueve años antes de aparecer *Dineros son calidad*, la escena entre Don Luis y el alma de su amigo, hubiera hallado en ella la prueba material y externa que pedía para fallar el pleito de la atribución de *El Rey Don Pedro* en pro de Tirso<sup>2</sup>.

Como se ve, doña Blanca refuerza la atribución del *Burlador* a Tirso en función de una hipotética atribución de otra obra, *El Rey Don Pedro en Madrid*. Hartzenbusch se la atribuye a Tirso sin base documental alguna porque la obra le recuerda mucho al *Burlador*; pero Hartzenbusch escribe antes de la polémica surgida por el descubrimiento de la *suelta* del *Tan largo*. Sin embargo *El Rey Don Pedro en Madrid/El Infanzón de Illescas* no tiene ninguna relación con Tirso de Molina: ni se publicó en sus cinco volúmenes de

---

<sup>2</sup> Tirso de Molina, *Obras Dramáticas completas*, tomo I, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1946, pág. 749.

*Partes*, ni se le atribuyó en ninguna *suelta*, ni en ningún manuscrito ni de la época, ni posterior. Ni Hartzenbusch tuvo nunca ninguna edición a nombre de Tirso, salvo la que él mismo publicó. Carol B. Kirby, que ha vuelto a insistir en la atribución de esta obra a Lope, ha expuesto de forma clara qué hizo Hartzenbusch para su edición a nombre de Tirso: frente a la *suelta* a nombre de Lope, produjo una contaminación textual entre el texto del manuscrito de 1616, en que el copista señala que la obra es de Andrés de Claramonte, y la edición de 1673 en que aparece a nombre de Calderón; con ello obtuvo un texto bastante divergente de la *suelta* a nombre de Lope, y, fiado en su intuición de que el autor de esta obra y el del *Burlador* eran una misma persona, editó el texto a nombre de Tirso. Don Marcelino desconfiaba de que *El burlador* fuera realmente de Tirso, dada su semejanza con *Dineros son calidad* y con *El Rey Don Pedro en Madrid/El Infanzón de Illescas*, creyendo que ambas obras eran de Lope, de acuerdo con las ediciones *sueltas*; Blanca de los Ríos le volverá a atribuir *El Rey Don Pedro en Madrid/El Infanzón* a Tirso, fiada en el criterio de Hartzenbusch; ambos creen, como don Marcelino, que tanto *El burlador de Sevilla* como *el Infanzón de Illescas* son obra del mismo autor.

La pregunta que uno se hace a estas alturas es obvia: ¿por qué no se tuvo en cuenta la atribución de *El Infanzón de Illescas* a Andrés de Claramonte en el documento más antiguo y más fiable, el manuscrito de diciembre de 1626 (BN), atribución confirmada por otro manuscrito con la versión breve (BMM), autógrafo del propio Claramonte? El error metodológico es llamativo. Habiendo un tercer autor lo razonable era proceder a un cotejo analítico con las obras de éste. Tal y como hizo Leavitt para la atribución de *La estrella de Sevilla*: cotejó las obras de Claramonte con más de doscientas obras de otros autores, entre ellos Lope, Tirso y Calderón.

En la polémica sobre *El burlador*, Claramonte había sido descartado por razones de índole ideológica: según don Marcelino, siendo Claramonte un actor y director de compañía «sólo podía ser un plaguario», en modo alguno podía

ser un creador personal auténtico. Este mote todavía subsiste en la crítica actual cuando hay que afrontar la obra de Claramonte. Así Daniel Rogers, en el epígrafe *Authorship* señalaba en 1977: «If anything is clear amid all this uncertainty it is that we do not know who wrote the original play. No one, as far as I know, has tried to argue that Calderón wrote *TL*. A case has been put forward for Andrés de Claramonte as the *refundidor* responsible for *B*. Claramonte's name is on *Deste agua no beberé*, the play which appeared next to *B* in the volume rehashed by Margarit. Four lines on the two plays (*B*, III, 1-4) are almost identical. Two character names (Don Diego Tenorio and Tisbea) occur in both. Claramonte is a notorious plagiarist as well as an *autor de comedias*. He may at some time have had something to do with a performance or a printing of *B*. On such slender evidence there is no need to conclude that he wrote it»<sup>3</sup>. La autoridad de don Marcelino impuso un prejuicio que choca con la realidad del teatro del siglo XVII: Shakespeare y Molière fueron también directores de compañía; ambos, sin duda, usaron material ajeno para componer sus obras (las de Shakespeare se basaron todas en obras anteriores, perdidas o conservadas; la única que Molière creó sin precedentes ajenos fue *Tartufo*), pero el prejuicio de que fueran «autores de compañía» no ha prevalecido para aceptar su capacidad creadora, aun aceptando que esa capacidad no se basaba tanto en la *inventio* cuanto más bien en la *dispositio*. Shakespeare y Molière se limitaron a dotar de una dramaturgia poderosa, basada en su conocimiento real de la escena, una serie de temas ajenos que otros dramaturgos trataron de forma más literaria. Un fenómeno bastante similar al que sucede cuando se comparan las dramaturgias de Tirso y de Claramonte, descartando las obras de atribución discutida: Tirso es un autor más literario, mejor versificador, y Claramonte es un autor cuya potencia dramática se basa en el conocimiento de los recursos de la representación escénica.

El error metodológico podía haber sido paliado simple-

---

<sup>3</sup> D. Rogers, *Tirso de Molina. El burlador de Sevilla*, Londres, Grant and Cutler, 1977, pág. 15.

mente con haber procedido a un cotejo crítico: la verificación documental. El análisis minucioso de las obras; la comprobación de los datos; la verificación de la cronología, que en el caso de Menéndez y Pelayo era errónea.

Volvamos ahora a la propuesta de atribución a Tirso hecha por Blanca de los Ríos; se basa en dos tipos de compulsas: la primera de crítica interna en materia de escenas, situaciones o personajes, y la segunda de rastreo textual de fragmentos o citas. Blanca de los Ríos se opone así a Farinelli:

Cuando Tirso, después de *La Ninfa del Cielo* (1613), escribió *La santa Juana* (1613-14), *El rico Avariento* (1614 ó 1615) y *La Dama del olivar* (1615), estaba ya muy cerca de crear el Don Juan en 1616. La compulsas que Farinelli pedía entre *El Burlador* y otras obras indubitadamente de Tirso, para en el caso de convencerse mediante ella de su error, y renunciar a su *herejía donjuanesca*, la tengo ya realizada; sus resultados equivalen a la firma de Téllez al pie de su mito inmortal; así, a la vez que señalo aquí la génesis del Don Juan, afirmo con pruebas palmarias el inderrochable derecho de Tirso a tan gradiosa creación. [Sigue a continuación el párrafo de Farinelli que hemos entresacado antes.] En ese párrafo baraja Farinelli las obras de Tirso más apartadas entre sí por su índole y su cronología, y omite justamente —por desconocerlas, sin duda— aquellas en que aparecen el bosquejo y los cuatro bocetos del *Don Juan*: *La Niña del Cielo* [sic, por *La Ninfa*], la segunda y la tercera *Santa Juana*, *El Rico avariento* y *La Dama del Olivar*<sup>4</sup>.

Pese a la buena intención de doña Blanca, hay aquí cierto desaliño crítico, patente en dos observaciones: difícilmente se puede criticar a Farinelli por usar obras de Tirso «apartadas por su cronología» de la posible fecha de composición del Don Juan (hacia 1616), cuando *Don Gil de las calzas verdes* se representó en 1615 y *El vergonzoso en palacio* es de 1612, según aceptan todos los tirsistas. En cuanto a *La villana de Vallecas*, obra impresa en la *Primera parte*, editada por Francisco de Lyra en 1627, es muy probable que haya sido escrita antes del viaje de Tirso a América

---

<sup>4</sup> Tirso de Molina, *Obras Dramáticas Completas*, pág. 741.

en 1616. De las siete obras de Tirso (de indisputable autoría) que cita Farinelli, tres corresponden al período 1612-16 en el que doña Blanca quiere situarse; sin descartar que suceda lo mismo con alguna otra. La propia doña Blanca fecha *El celoso prudente* en 1615. A cambio, al introducir en su lista *La Ninfa del Cielo*, es doña Blanca quien altera una de las condiciones críticas que pide Farinelli: utilizar sólo obras de autoría indisputable. La atribución a Tirso de esta obra procede de 1907 y es cosa de Emilio Cotarelo; y aun el propio Cotarelo expresa algunas reservas al editar el texto del manuscrito 16.698 de la B. N. (que no especifica nombre de autor), apuntando que «es refundición de una primitiva comedia, tal vez de Tirso, titulada *La condesa bandolera*»<sup>5</sup>; su atribución es, pues, posterior al debate sobre la autoría del *Burlador*, y se basa (otra vez) en el parecido entre ambas obras; ni se editó nunca a nombre de Tirso hasta el siglo XX, ni los dos únicos documentos que conocemos tienen nada que ver con Tirso: el primero da la fecha de su representación, con el título *Obligaciones de honor*, por la compañía de Juan de Salazar en 1613 en Quintanar de la Orden, y no cita autor; el segundo es otra copia manuscrita de la comedia, hecha a finales del siglo XVII, que se conserva en Parma, en donde se da como autor a Vélez de Guevara. Que *La Ninfa del Cielo* tiene muchos puntos de contacto con *El Burlador* es evidente, y ha sido puesto de manifiesto por Menéndez y Pelayo, repetido por Cotarelo y asumido por Blanca de los Ríos; también está muy claro que tiene muchos más puntos de contacto con *La serrana de la Vera* de Vélez de Guevara, cosa que también ha sido reconocida unánimemente desde el propio Cotarelo<sup>6</sup>; a mediados del siglo XIX, C. Bruerton re-

---

<sup>5</sup> La atribución a Tirso de esa *Condesa bandolera* se debe a un «impreso, que es una comedia suelta sin lugar ni año de impresión, pero que parece ser de fines del siglo XVII o principios del siguiente», *Comedias de Tirso de Molina*, tomo II, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Bailly & Baillière, 1907, pág. 438.

<sup>6</sup> En su Introducción, pág. XVI, al tratar de *La ninfa del Cielo* y su relación con otras comedias de bandoleras, dice «una de las variantes (la de Luis Vélez) de la célebre tradición extremeña de *La serrana de la Vera*, tiene asimismo completa analogía con *La Ninfa del Cielo*».

forzó la posible autoría de Vélez para *La ninfa del Cielo* haciendo ver la discrepancia del estilo de Tirso respecto a esta obra: «there are no less than six points which cast some doubt on the attribution to Tirso: the percentage of *redondillas* and the length of the longest passage, the lack of *décimas* and *octavas*, and the percentages of quaternary movement in *romance* and of *pareados* in *suelos*»; Bruerton coteja *La ninfa* con siete obras de Tirso de la época 1611-15, y concluye que «these various misfits with Tirso's verse methods are many and they suggest that Tirso did not write the play»<sup>7</sup>. Desgraciadamente este artículo es seis años posterior a la fecha de publicación del tomo I de Teatro de Tirso, en el que Blanca de los Ríos le atribuye ya no sólo la comedia sino también el auto sacramental del mismo nombre.

Como se ve, para la atribución de obras dudosas a Tirso se está infringiendo reiteradamente un principio básico de la investigación, que Farinelli sí respetaba: una autoría discutida no se puede basar en otra obra de atribución aun más dudosa. A estas alturas es fácil reconstituir (y causa cierto vértigo crítico) adónde ha llevado la aventura de Hartzenbusch de editar *El Infanzón de Illescas* a nombre de Tirso; Cotarelo le atribuye después, con reparos, *La Ninfa del Cielo*, y Blanca de los Ríos le añade, ya sin cautela alguna, el auto sacramental. Ya todo ello unido es la base de la atribución del *Burlador*. En los años 60, Pilar Palomo, en su edición de Obras de Tirso, incluye también el auto sacramental, apoyada en la autoridad de doña Blanca; la guinda, ya en los años 70, la pone Malveena McKendrick, en su artículo sobre las bandoleras en el teatro del Siglo de Oro, aceptando la atribución a Tirso basada simplemente en la convicción de Blanca de los Ríos, sin aludir para nada (como tampoco lo hace Pilar Palomo) al artículo de Bruerton<sup>8</sup>. Ninguno de

---

<sup>7</sup> C. Bruerton, «*La ninfa del Cielo*, *La serrana de la Vera*, and related plays», *Estudios Hispánicos*. Wellesley, 1952, págs. 61-97. (Véase pág. 65.)

<sup>8</sup> M. McKendrick, «The Bandolera of Golden Age Drama: A symbol of Feminist Revolt», *BHS*, XLVI (1969), págs. 1-10; «Cotarelo y Mori (*Tirso de Molina: Investigaciones bio-bibliográficas*, Madrid, 1893) thinks the authorship is doubtful, but Blanca de los Ríos is convinced the play is Tirso's», nota 3, pág. 16.



ellos se ha tomado la molestia de cotejar sus apreciaciones estilísticas con los otros dos autores implicados en el problema, Luis Vélez de Guevara y Andrés de Claramonte. Los errores de método provocan que en el *corpus* tirsiano cohabiten comedias de autenticidad segura con otras de muy improbable atribución, y sean estas últimas las que se usan para apoyar las de autoría discutida. El auténtico *corpus* tirsiano indisputable consta de algo más de sesenta comedias; no es razonable complicar el debate sobre las obras en discusión de autoría añadiéndole a ese *corpus* media docena de obras que carecen de garantía crítica.

Queda sujeta a debate la línea argumental que Blanca de los Ríos propone sobre los posibles parentescos entre *La Dama del Olivar*, y las dos o tres partes de la *Santa Juana*. Estamos hablando de comedias escritas por Tirso entre 1613 y 1614.

En un trabajo reciente, Maurice Molho ha apuntado, analizando *El burlador de Sevilla*, que se trata, respecto al modelo impuesto por Lope, de una comedia que presenta tres anomalías: la implicación de la acción secundaria y la principal, la función y significado del «gracioso» y el tipo de desenlace de la obra. Para explicar la primera Molho compara precisamente *El burlador* con la tercera parte de la *Santa Juana*:

Un ejemplo que escogemos adrede en obra bastante próxima de *El Burlador* permitirá concretar nuestra idea. Se trata de la tercera parte de la *Santa Juana* de Tirso de Molina que tan a menudo se ha comparado con DJ. En esa comedia, un galán que se esfuerza en seducir a una señora de la Corte, se ve perseguido hasta el palacio de su dama por una aldeana a la que antaño abandonó y que, so color de vender yerbas y hortalizas, se instala bajo las ventanas de la bella, hasta conseguir que el galán acabe reconociendo sus antiguos amores en presencia de su pretendida. Intriga compleja en la que la campesina Aldonza no interviene más que para poner a Don Luis en desairado trance delante de Doña Inés.

Pero si en *Santa Juana III* la dama y la aldeana están conjuntamente presentes en una doble acción y la una disputa a la otra el corazón del galán, no sucede así en *El Burlador*

*de Sevilla*, que aparentemente pone en escena, como *Santa Juana III*, varios pares de personajes femeninos contrastados: Isabela, gran señora de Nápoles/ Tisbea, pescadora de Tarragona; Doña Ana, hija del Comendador/Aminta, labradora de Dos Hermanas.

Se observará, sin embargo, que dentro de esos contrastes, que de comedia en comedia se reiteran, hay algo que se ha perdido: la solidaridad que en *Santa Juana III* reunía, en virtud de la textura dramática, las dos figuras femeninas en cuestión, se situaban la una en la acción principal y la otra en la acción secundaria ligada a la primera.

Muy diversa es la organización de *El Burlador de Sevilla*, en el que las parejas se desarticulan, en el que cada personaje femenino, viviendo en su propio mundo, sólo existe por relación a Don Juan, independientemente de la figura homóloga que aparentemente se opone a ella. Así resulta una «estructura serial» que rechaza el juego de «implicación», ley ordinaria de la comedia. A diferencia de *Santa Juana III*, en la que Inés y Aldonza se implican recíprocamente, las figuras femeninas de DJ no se implican, sino que se yuxtaponen en el espacio dramático<sup>9</sup>.

El propio Molho apunta en nota que «el autor anónimo parece haber tenido el sentimiento de esta anomalía»; en todo caso, lo que importa es que la transgresión del modelo lopesco se hace en función de esa «serialidad» que está de rechamente relacionada con el mito; Molho coincide aquí en una apreciación que va en el sentido de lo que Kurt Spang ha observado: Don Juan es un personaje «plano». Es un personaje que repite la misma situación serial sin evolucionar como personaje. Ahora bien, estas dos observaciones de Molho y de Spang van en contra de la atribución de la obra a Tirso, ya que son dos rasgos constantes de su teatro el respeto a la «implicación» de la trama principal en la secundaria, y la creación de psicologías complejas de personajes, que a lo largo de la obra evolucionan de modo muy claro. Hasta tal punto que se podría muy bien postular como

---

<sup>9</sup> M. Molho, *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI, 1993, pág. 62.

característica del teatro tirsiano que la duración de la obra y el desarrollo de la intriga están en función de la exploración minuciosa de la psicología de los personajes. Especialmente de los femeninos, como ha insistido siempre la crítica tirsiana. En *El burlador* las tres figuras femeninas son ajenas a la dramaturgia tirsiana. Como son también ajenas al modelo tirsiano las otras dos anomalías que observa Molho: «Catalinón llama la atención por una especie de virtud inhabitual que le lleva a reprender al héroe su mala conducta.» El modelo de gracioso tirsiano, en la línea lopesca, es el de «figura del donaire». En cambio el criado gracioso que avisa y corrige las malandanzas de su amo es un elemento típico de la obra de Claramonte: es el caso de Pánfilo respecto a Lelio en *El secreto en la mujer*. El tercer punto alude al modo en que se resuelve el conflicto de honor: «DJ trata muy a la ligera el código de honor matrimonial, lo que podría constituir una tercera anomalía... con los habituales esquemas de honor conyugal que define la comedia y cuyo sutil y mecánico rigor apreciaban mucho, a lo que parece, los españoles de la época.» Insistir en la atribución a Tirso del *Burlador* implica sostener que por una única vez Tirso se habría puesto a escribir en contra de su propio modelo teatral y no habría vuelto a repetir la osadía.

Sin embargo el estudio de las distintas partes de la *Santa Juana* guarda más sorpresas. La primera sobre el *corpus* en sí. Frente a la idea de «trilogía» que se repite rutinariamente, los textos sólo ofrecen fiabilidad real para las partes primera y tercera, manuscritos autógrafos de Tirso, fechados en 1613 y 1614 y editados luego en la *Quinta Parte*, de 1636, al cuidado del propio Tirso, como *Primera Parte de Santa Juana* y *Segunda Parte de Santa Juana*. La relación entre los dos manuscritos y las dos ediciones de 1616 ha sido estudiada por G. E. Wade en 1936, y en 1988/1991 por X. A. Fernández. Este último, en 1991, recapitula así la situación: «De la *Segunda Parte* de la trilogía tenemos dos textos básicamente diferenciados: el de la edición *príncipe*, que es la undécima y última comedia de la *Quinta Parte*, de 1636, y un manuscrito no-autógrafo y sin fecha. Las diferencias entre las dos versiones son muy significativas. Algunas de ellas

—las más importantes— no han sido advertidas por los críticos»<sup>10</sup>. [La cursiva es mía].

Según Fernández, la edición de 1636 representa la versión inicial de la obra, con varios retoques hechos seguramente al facilitar el manuscrito para la imprenta; el manuscrito en que basa la edición preparada por Tirso es, pues, diferente de los manuscritos de 1613 y 1614, que representan la disposición del texto vendida a la compañía en ese año. Tanto el texto de 1636 como los manuscritos de 1613-14 disponen la obra en sólo dos comedias; además, en el manuscrito de 1613, al final de la última jornada de la primera parte, se anuncia la segunda en la que «se da fin» a la historia. La división de esa segunda parte en una segunda y una tercera procede de la existencia de un manuscrito no autógrafa de Tirso con una *Segunda Parte* construida a base de entremezclar episodios de las primitivas primera y segunda y de añadir otros de relleno, de modo que lo que en la pluma de Tirso, y en su ulterior edición, son dos comedias de muy larga extensión se transforma en una trilogía con una extraña «segunda parte» que acaba en un tercer acto de 669 versos (frente a los 1169 del tercer acto de la *Parte Primera*). En principio la conjetura «ortodoxa», en el sentido de propugnar que esta segunda parte sea de Tirso, ha sido defendida por Xavier A. Fernández, con algunos matices:

Sobre el manuscrito de la *Segunda Parte*, que no es autógrafa, no tenemos datos seguros, ya que es copia, probablemente incompleta, de un manuscrito de Tirso que ha desaparecido. Este manuscrito autógrafa no tiene fecha (...) A pesar de la carencia de datos sobre la fecha de la *Segunda Parte* en sus dos redacciones, la primitiva (MS1) y la derivada (MS2), poseemos, por suerte o por desgracia, seis cortos documentos, debidamente fechados, y que se refieren a las censuras para la representación de *La vida de la Santa Juana*. El primer documento de remisión a la censura es del 8 de agosto de 1613, y el último, el de su aprobación definitiva, del 15 de diciembre de 1613. Sobre estos seis documen-

---

<sup>10</sup> Xavier A. Fernández, *Las comedias de Tirso de Molina*, vol. III, Kassel, Reichenberger, 1991, pág. 1225.

tos se basan las opiniones de doña Blanca y de Gerald Wade. Por desgracia, en estas remisiones o censuras se refieren las autoridades competentes a *una comedia*; y en todos y cada uno de los documentos, una o dos manos pusieron en plural casi todas las formas originales que estaban en singular. Se salvaron, con todo, algunas formas en singular, testimonio seguro del fraude perpetrado en tan preciosos documentos<sup>11</sup>.

¿Por qué tiene tanto interés esta *Segunda Santa Juana*? Porque los propios tirsistas han presentado el personaje de Don Jorge como una prefiguración de Don Juan Tenorio, y porque este Don Jorge sólo aparece en la *Segunda parte*. Al mismo tiempo es precisamente esta segunda parte la que presenta una evidente relación con la *Fuenteovejuna* de Lope. Durante años hubo un debate sobre quién había influido en quién, si Tirso en Lope o viceversa<sup>12</sup>. Dado que los propios tirsistas no pueden garantizar cuánta sea la intervención ajena a Tirso en esta *Segunda Parte*, tal vez sería conveniente aceptar la posibilidad de que el personaje sea añadido de la compañía que representó la obra, y que ese añadido haya sido producto de aprovechar motivos de la *Fuenteovejuna* de Lope. En esta propuesta encajan bien las reflexiones que el propio Gerald Wade se hacía sobre los problemas textuales de esta *Segunda Parte*:

Después de escritas ambas redacciones originales (MS 1), las presentó al autor de comedias Baltasar Pinedo. Entonces Pinedo, o Tirso, o cualquier otra persona tuvo la idea de

---

<sup>11</sup> Tirso de Molina, *La Santa Juana. Segunda Parte*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1988.

<sup>12</sup> Xavier A. Fernández así ha resumido el problema: «Es preciso señalar aquí que todos los estudios sobre este asunto tienen como punto de referencia básico las dos ediciones impresas de la comedia de Lope (1619) y de la de Tirso (1636). Ninguno de los críticos citados tuvo en cuenta el manuscrito de la *Segunda Parte*, que fue el único representado y conocido por los años 1614-18, años críticos en este punto preciso de posible influencia de una comedia sobre la otra. Como creemos haber demostrado en los apartados anteriores, el texto primitivo de la *Segunda Parte* fue cambiado y hasta deformado al ser enviado a la imprenta en 1636. En esos cambios tardíos hemos conjeturado, además, la posible influencia del *Peribáñez* sobre la *Segunda Parte*», X. A. Fernández, *op. cit.*, pág. 62-3.

que quizá fuera mejor fundir o amalgamar las dos comedias en una. Tirso, *con esta idea y propósito explícitos* abrevió las dos redacciones originales, y adaptó el argumento de la primera a la segunda, y viceversa. Ya dueño Pinedo de las dos abreviaciones o adaptaciones de Tirso, y no satisfecho de su labor (quedaban 5754 versos), sometió, por sí, o por algún poeta de su compañía, los dos manuscritos tirsianos a una reducción drástica. En un primer intento redujo el texto de ambos a 4181 versos, aunque luego después repuso 200 de ellos<sup>13</sup>.

Como vemos, los dos estudiosos que mejor conocen esta obra de Tirso no pueden asegurar la atribución del texto completo de esta obra a Téllez.

La precaución metodológica necesaria en el debate sobre la atribución del *Burlador de Sevilla* obliga a suponer como una mera conjetura la idea de que la figura de Don Jorge haya sido creación de Tirso y no tenga nada que ver con la génesis de Don Juan Tenorio; en palabras de Xavier A. Fernández, «no sabemos con certeza si las diferencias significativas que existen entre MS2 y PR deben ser atribuidas bien a Tirso, bien al “autor” o duelo del MS2»<sup>14</sup>.

Lo cierto es que simplemente con la precaución crítica de eliminar del *corpus* tirsiano *La ninfa del Cielo* y la segunda parte de la *Santa Juana*, la «demostración matemática» de la atribución a Tirso, que pregonaba doña Blanca de los Ríos, queda reducida al parentesco que se pueda establecer entre *El burlador de Sevilla*, *La Dama del Olivar* y *El rico avariento*.

Antes de pasar a ello interesa detenernos un momento en un problema crítico relacionado con la percepción del universo dramático tirsiano. Ya hemos visto que metodológicamente es conveniente atenerse con rigor a las obras de atribución segura para llegar a una visión clara de la dramaturgia tirsiana; de no hacerlo así, el riesgo de proyectar prejuicios en el análisis es bastante grave. Un ejemplo de

---

<sup>13</sup> G. E. Wade, *Tirso de Molina. La Santa Juana, primera parte*, Ohio State University, 1936. Citado *apud* Xavier A. Fernández.

<sup>14</sup> X. A. Fernández, *Tirso de Molina. La Santa Juana, segunda parte*, página 11.

trabajo excelente en materia tirsiana lo constituye el artículo de Laura Dolfi «La “mujer burlada”: honor e invención en la comedia de enredo»<sup>15</sup>. En el sintagma *mujer burlada* hay cierta proximidad al tema de Don Juan; sin embargo el trabajo, impecable metodológicamente, se basa en el análisis de obras realmente tirsianas; la nota 12 del artículo explica: «No trato intencionadamente aquí de comedias como *El burlador de Sevilla*, *Escarmientos para el cuerdo*, etc., en las que el tema del honor violado, aunque fundamental, no provoca esa acción-reacción femenina (disfraz, complicación de la intriga, nuevos enamoramientos fingidos, etc.) que constituye ahora el objeto de este análisis»<sup>16</sup>. Las obras analizadas son *La villana de Vallecas*, *Don Gil de las Calzas Verdes*, *Bellaco sois*, *Gómez*, *La mujer por fuerza*, *La huerta de Juan Fernández*. El resultado real del trabajo es que en este *corpus* consistente de obras de Tirso se da una serie de aspectos de dramaturgia que no aparecen en *El burlador de Sevilla*. Un buen trabajo, guiado por la precaución crítica, converge así con lo que en su día habían apuntado Baist, Farinelli o Bergamín. Hay aspectos constantes del teatro de Tirso que no aparecen en *El burlador* y aspectos esenciales del tema de Don Juan que no aparecen en el teatro de Tirso. Otro tanto puede decirse del trabajo clásico de David H. Darst, *The Comic Art of Tirso de Molina* (1970) que sólo trabaja con obras de atribución segura; el cotejo de sus conclusiones no avala en nada las hipotéticas autorías pendientes de asignación a Tirso.

Pero incluso Blanca de los Ríos facilita argumentos en contra de su propia hipótesis cuando observa ciertas constantes del teatro tirsiano, como el esmero en el análisis psicológico de la mujer, motivo inexistente en *El burlador* y en otras obras de atribución dudosa; y especialmente en la abundancia y minuciosa construcción de las figuras maternas en muchas comedias; es cosa de preguntarse por qué en *El burlador* (o en *El condenado por desconfiado*) no aparece

---

<sup>15</sup> En *Tirso de Molina, Immagine e rappresentazione*, ed. Laura Dolfi, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991.

<sup>16</sup> L. Dolfi, *ibíd.*, pág. 146.

esa figura tan típica del teatro de Tirso. El único parentesco posible en el teatro de Tirso con la figura del *Burlador* es el *Don Guillén de Montalbán* protagonista de *La Dama del Olivar*; según doña Blanca, también el criado Gallardo, de la misma obra, sería una prefiguración de Catalinón. Cabe añadir al criado Lillo de la primera y la tercera *Santa Juana* (con amos distintos de Don Jorge de Aragón). Pero para sostener que esos personajes son prefiguraciones de Don Juan y de Catalinón, habrá que cotejar sus características teatrales con las de otros criados y otros seductores que aparezcan en otros dramaturgos de la misma época, no vaya a ser que lo que es un modelo tipológico general, existente en todos los autores, se nos quiera presentar como hecho particular del teatro de Tirso, para apoyar la conjetura de la que se parte; puede suceder también que características de composición típicas de Catalinón y de Don Juan no aparezcan en los personajes tirsianos de que hablamos, y a cambio sí aparezcan en personajes de otro u otros dramaturgos como Andrés de Claramonte, Lope de Vega o Vélez de Guevara. Si esto es así, la falta de esmero metodológico que arrastra la crítica tirsiana desde Hartzenbusch y Cotarelo, nos habría estado haciendo pasar como estilema tirsiano lo que es tipología común a varios dramaturgos, y habría estado omitiendo a cambio los auténticos rasgos teatrales de Don Juan y de Catalinón, detectables en otro u otros dramaturgos que no son Tirso.

En este estado de cosas es cuando aparece el último apoyo a la atribución tirsiana, en la línea metodológica puesta de moda por Blanca de los Ríos: la edición de Fray Luis Vázquez, que, sin cotejar sus ideas sobre Tirso con la realidad teatral de otros autores (ni Claramonte ni ningún otro) y sin atenerse a un *corpus* de atribución fiable repite los paralelos entre *El burlador* y varias obras, tanto auténticas de Tirso, como de atribución dudosa. He contestado en dos artículos del año 1990 a algunos aspectos de su crítica, mostrando cómo el cotejo con un *corpus* de otros autores (Mira de Amescua, Ruiz de Alarcón, Luis de Belmonte, Andrés de Claramonte) revela que las semejanzas con *El burlador* son rasgos comunes presentes en todos esos autores, y que in-



cluso en los textos de Claramonte el parentesco era mucho más ceñido al texto del *Burlador* que en cualquier texto de Tirso. En todo caso, ya Daniel Rogers apuntaba en 1977 que «Resemblances to plays known to be by Tirso have been exaggerated»<sup>17</sup>. Las negligencias de método no se circunscriben a la falta de cotejo con otros autores y al uso indiscriminado de obras de atribución dudosa. Hay además errores de tipo selectivo en el cotejo de unidades textuales del *Tan largo*, del *Burlador* o de variantes de ambas. En principio parece que lo sensato debería ser establecer distintos índices de fiabilidad en tanto que los fragmentos fueran comunes a ambos textos o sólo estuvieran en uno de ellos. Fray Luis Vázquez ha descartado sistemáticamente las variantes del *Tan largo* de modo que ha situado a la crítica tirsiana en un curioso dilema: propone como correctas variantes del *Burlador* (*soldos* frente a *toldos*; *emprestiste* frente a *emprendiste*, etc.) que no aparecen en ninguna obra de Tirso (ni de ningún otro autor); al mismo tiempo defiende la superioridad textual de pasajes de *BS* frente a *TL* en donde existen estilemas típicos del teatro de Claramonte que no aparecen tampoco en Tirso, sin pararse a explicar este tipo de incongruencias. Sucede además que en ocasiones tanto la variante textual del *Burlador* como la del *Tan largo* tienen correlato en obras de Claramonte, lo que apunta a que la primera versión de la obra y su posterior remodelación son obra del mismo autor. Un buen ejemplo es el breve texto de Don Juan del tercer acto al que hemos aludido antes:

*Tan largo*

La noche aprissa los cielos  
con pies de azabache pisa  
huyendo de los mortales,  
en cuya frente abicina  
en ricos apretadores,  
estrellas por piedras brillan.

*Burlador*

La noche en negro silencio  
se estiende, y ya las cabrillas  
entre razimos de estrellas  
el Polo más alto pisan.  
Yo quiero poner mi engaño  
por obra, el amor me guía  
a mi inclinación, de quien  
no hay ombre que se resista.

---

<sup>17</sup> D. Rogers, *op. cit.*, pág. 16.

La imagen de la noche con un *apretador de estrellas* es típica de la obra de Claramonte, cosa que no tiene nada de particular porque se basa en una representación emblemática procedente de Alciato y muy difundida en el Renacimiento. Pero el texto del *Burlador* es aún más típico de Claramonte, y apunta a una interpretación astrológica de la conducta de Don Juan. Los primeros cuatro versos, con la referencia a los *racimos de estrellas* reaparecen en el diálogo entre Don Pedro y Mencía en *Deste agua no beberé*: «como son finos diamantes/fueran racimos de estrellas». La idea de que las estrellas guían la conducta de los hombres es, como se sabe, básica en la astrología judiciaria; Claramonte insiste en ello en varias obras, especialmente en *La infelice Dorotea* que contiene pasajes muy cercanos temáticamente al *Burlador*; pero en el texto que comentamos es muy llamativo ese «el amor me guía a mi inclinación». Un Don Juan que no es capaz de oponerse a una fuerza erótica que le guía encaja dentro de esa concepción astrológica en la que la inclinación está dictada por las estrellas; de ahí que «no hay hombre que se resista». En otra obra de Claramonte, *El secreto en la mujer*, de estructura métrica muy anterior al *Burlador de Sevilla*, en donde se dramatiza un tema popularizado por Boccaccio, la protagonista Clavela se extiende sobre esta fuerza de inclinación, que el hombre es incapaz de resistir:

Mira, Tisbeo, el amor  
es una infusión de estrellas:  
esta inclina a lo peor,  
esta a lo mejor, que en ellas  
hay piedad como hay rigor.  
Inclinación fue un dios fuerte  
a quien un tiempo adoraron  
las gentes, y de tal suerte  
la siguieron, que la amaron  
hasta oponerse a la muerte.  
Muchos, tras su inclinación  
fueron al mar del morir.

La cita tiene tanto más interés cuanto que Clavela, en esta obra, tiene el mismo comportamiento que la Duquesa Isa-

bela en *El burlador*: ha aceptado que su novio, Ursino, la secuestre y la goce; sucede como en *El burlador*: Lelio/Don Juan, se aprovecha de la confusión nocturna, suplanta la personalidad de Ursino/ Octavio y goza de Clavela/Isabela. Las estrellas así lo habían dispuesto, al permitir el cambio donjuanesco de Ursino por Lelio. Nótese la semejanza entre la invocación a la noche hecha por Ursino y la de Don Juan Tenorio. Dice Ursino:

Noche apacible y bella,  
pavón hermoso de los ojos de Argos,  
que te dan tanta estrella,  
madre de confusiones y letargos  
.....  
Llegad, para que sea  
esta noche el Jasón de esta Medea.

El parentesco con el texto del *Burlador* va más allá de la invocación a la noche; la imagen del pavón con los múltiples ojos-estrellas es la típica de la alegoría de la noche que teníamos en el fragmento del *Tan largo*; pero además, la comparación de la escena con el rapto y goce carnal de Medea por Jasón reaparecen en *El burlador* en el planto de Tisbea del tercer acto. Una vez consumado el engaño, con el resultado de que el connivente seductor (Ursino/ Octavio) ha sido sustituido por el auténtico burlador (Lelio/Don Juan), la reflexión de Lelio vuelve a recoger el léxico de Don Juan ante Arminta:

¿Hay tal engaño?  
¡Oh noche oscura, tercera  
de sucesos prodigiosos,  
cierra tus ojos de estrellas!

Como se ve por el análisis del fragmento, la palabra *inclinación* en el texto del *Burlador* responde a un concepto dramático importante, relacionado con la condición del personaje y su función en la trama. Responde además no a un uso aislado, sino a una configuración léxica que reúne los términos «noche, racimo de estrellas, amor, engaño, inclinación»,

común al *Burlador* y a la obra de Claramonte. En función de la métrica, esta obra, en donde Claramonte pone en escena motivos y personaje homólogos de otros del *Burlador de Sevilla*, parece algo anterior a la primera versión del mito de Don Juan, ya que la obra contiene un 41,8 por 100 de quintillas frente a un 25,7 por 100 de romance. Se trata de índices que sitúan la obra en una fecha cercana a 1610; por poner un ejemplo bien fechado, *La católica princesa Leopolda* (terminus ante quem, 1608, manuscrito de 1612, representada en 1613 por Juan de Salazar) tiene un 50 por 100 de quintillas y un 21,7 por 100 de romance. Cualquiera de las dos versiones de Don Juan, *Tan largo/Burlador*, supera el 35 por 100 de romance (lo que es índice de posterioridad) y presenta un aumento notable de redondilla frente a quintilla, lo que también es típico del cambio métrico en el decenio 1610-20. No obstante, y de acuerdo con criterios metodológicos que ya he expresado anteriormente, el parentesco entre el fragmento completo del *Burlador* y esta obra de Claramonte no apunta necesariamente a la elaboración del Don Juan en su versión original, a menos que se quiera sostener (como hace Fray Luis Vázquez) que la versión original es *El burlador* y que el *Tan largo* es una refundición tardía; admitiendo la hipótesis alternativa de que la versión original es el *Tan largo*, estas homologías de Claramonte con el texto del *Burlador* avalan indistintamente dos posibilidades: que sea el autor del original y de la refundición, o bien que, si el original era el *Tan largo*, Claramonte sea el responsable de una remodelación muy bien hecha. Ésta es la hipótesis sostenida por Gerald Wade. En todo caso, los partidarios de la atribución del *Burlador* a Tirso deberían poder explicar por qué estas configuraciones no aparecen en el teatro del mercedario, y deberían también ser más cautos en sus críticas al texto del *Tan largo*.

Otro grave error metodológico es la falta de comprobación en lo que se afirma, de modo que un prejuicio personal se expone como un juicio crítico, sin tomar la precaución crítica de comprobar su veracidad. Esto ha sido cometido por J. M. Ruano de la Haza para oponerse a uno de los argumentos en favor de la autoría de Claramonte que ha

recibido la mayor atención por parte de los demás críticos: la estadística sobre el uso del léxico marítimo. En mi estudio sobre la autoría de la obra advertí de la peculiaridad de este uso, centrándola en el cómputo del par semiótico MAR + AGUA; en ambas variantes textuales tenemos un uso abundante de esas palabras, pero con la particularidad de que en ambas varía ligeramente la frecuencia de un término respecto al otro. El vocablo MAR aparece 47 veces en *TL* y 36 en *BS*; el vocablo AGUA, 18 veces en *TL* y 26 en *BS*. Un total de 65 entre MAR y AGUA en *TL* y de 62 en *BS*. Como las obras fluctúan entre 2800 y 2900 versos el índice conjunto de uso, dividiendo la cifra por el número total de versos es de 2,32 por 100 aproximadamente, lo que indica que para una extensión media de 3000 versos la frecuencia esperada es de 69 repeticiones. Hay tres obras de Claramonte (de un total de quince), *El nuevo rey Gallinato*, *El Inobediente* y *El gran Rey de los desiertos* en donde tenemos una frecuencia similar a la del *Burlador/Tan largo*, entre 2,02 por 100 y 2,37 por 100; en otras, como *El ataúd para el vivo*, encontramos índices (1,47) superiores a los más altos de Calderón; a cambio, ninguna de las quince de Tirso que hemos analizado (todas ellas del período 1610-16) se acerca ni de lejos a este índice, ni tampoco a los de Calderón. El mayor índice lo tiene *Avergüelo Vargas*, con un total de 25 apariciones para 3334 versos; es decir, un índice de 0,75. La tercera parte de los que encontramos en *TL* y *BS*. La explicación tal vez se deba a que Claramonte, natural de la provincia de Murcia y vecino de Sevilla durante muchos años, refleja en su literatura lo que es su propio entorno real; a cambio Tirso, escritor de tierra adentro, entre Toledo y Aragón, presenta un índice de uso mucho menor. Observando este dato Charles Ganelin ha apuntado el interés de comprobar si el índice es también fiable para otros autores, como por ejemplo, Calderón. En todo caso, Ganelin, como B. Wittmann o Peter Evans, señalan que es un argumento objetivo e importante. Ruano de la Haza, en su reseña de *Modern Language Review*, elude el dato objetivo proporcionado por la estadística, elude también comentar el hecho de que las quince obras de Tirso resulten tan alejadas de ese índice, y apunta que si el dato fue-

ra correcto, entonces la obra de Calderón, que también es escritor de tierra adentro, tendría que tener un índice acuático muy bajo. El problema es que Ruano de la Haza no se toma la molestia de comprobar lo que dice y presenta su objeción como si él hubiera verificado que dicho índice en Calderón es bajo, de modo que el lector puede creer que el dato estadístico ha sido refutado con un cotejo de otro autor.

No es el caso. El índice de léxico acuático para Calderón, es, en efecto, similar al de Tirso, como cabía esperar; he utilizado los textos más conocidos de Calderón, que cualquier estudioso puede verificar; de hecho algunos de esos textos han sido editados por el propio Ruano. Los resultados confirman el trabajo inicial, y aclaran la sugerencia hecha por Ganelin. Los textos calderonianos que he comprobado son *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, *La hija del aire* (1ª y 2ª parte), *El mayor monstruo del mundo*, *Los cabellos de Absalón*, *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*, *A secreto agravio, secreta venganza*, *No hay que creer ni en la verdad*, *La devoción de la cruz*, *La cisma de Inglaterra*, *Eco y Narciso*, *El príncipe constante*, *La Estatua de Prometeo*, *Guárdate del agua mansa*, *Cada uno para sí*. En los casos de *Cada uno para sí* y *El alcalde de Zalamea* he utilizado la edición del propio Ruano. De todas estas obras el índice más alto de uso del par MAR + AGUA, lo tiene *A secreto agravio, secreta venganza*, con las siguientes ocurrencias léxicas (anoto los versos según las páginas de la edición de F. Ruiz Ramón): monstruo del viento y del agua (37); de mar (para mí de fuego) (40); si es que en los mares del fuego (40); tanto mar y viento tanto (42); quéjase el mar a la tierra / cuando en lenguas de agua toca (43); tronco, rayo, mar y viento (43); nos lleguemos / hoy al mar (53); que bate el mar, con el fin (100); al mar, o con esta espada (102); que sin duda que en el mar (108); la sirena de la mar (108); que antes que en el mar sepulte (112); del mar un bulto que ya (113); que el agua surque (114); las mismas aguas del mar (115); ondas del mar padecemos (115); ya de los montes de agua (115); de arena y agua se cubre (115); al mar, donde le sepulte (115); allí al agua y viento entrego (117); así el mar las man-

chas lava (118); tierra, agua, fuego y viento (118); pensando el mar que dormía (118); vine, Duque, por el mar (118); y habiendo estado las aguas (118); entre la tierra y el mar (119); ninfas del mar, que obedientes (119); pues vistas dentro del mar (119); quemarme que beber agua (121); al galán mató en el mar (123); el agua y fuego le entrega (123).

Un total de 33 ocurrencias, para una obra breve, de sólo 2708 versos, lo que da un índice de 1,21 por 100, poco más de la mitad que los índices del *Tan largo* y *El burlador*. En el polo opuesto, el menor índice entre esas 17 obras de Calde-rón lo da *Cada uno para sí* (obra editada precisamente por Ruano de la Haza) que no llega al 0,1 por 100 en un total de 3796 versos. Además de confirmar la pertinencia crítica de este índice, los datos estadísticos nos permiten precisar qué tipo de léxico es el más significativo. En efecto; si en vez de usar el par MAR + AGUA, sólo registramos las ocurrencias de AGUA, los índices son todavía más contrastivos y determi-nantes. El uso de AGUA en *El burlador* da un total de 26 apa-riciones, frente a 18 en *Tan largo* (el aumento se debe al pa-saje de loa a Lisboa, que es más acuático que la loa a Sevilla en el *Tan largo*). El índice aislado de AGUA en *El burlador* es entonces  $(26 \times 100) : 2849$  (sigo la cifra de la edición facsímil de X. A. Fernández y Fray Luis Vázquez); es decir, 0,91 por 100. Índice muy alejado de los de Tirso, que da 0,37 en *Los lagos de San Vicente* (12 AGUA para 3214 versos); 0,1 por 100 en *La Dama del Olivar* (AGUA, 5 para 3313); 0,18 por 100 para *Don Gil de las Calzas verdes* (6 AGUA para 3271 ver-sos) ; 0,1 por 100 para *El celoso prudente*; casi un 0,2 por 100 para cualquiera de las tres partes de la *Santa Juana* y también 0,2 por 100 para *Averígüelo Vargas*, que es el índi-ce más elevado de las 17 obras. A cambio, en Claramonte tenemos al menos una obra, *El inobediente*, con el mismo número de apariciones de la palabra AGUA, que en *El burla-dor*, 26; el índice es idéntico al de *El burlador* ya que el con-junto de versos es casi el mismo, 2834. Si hacemos entrar el índice aislado de AGUA en *A secreto agravio, secreta vengan-za*, tenemos un total de 11 ocurrencias para 2708 versos, es decir, 0,4 por 100. Así pues, en un conjunto de 50 obras de tres autores, los índices conjuntos MAR + AGUA y aislado

AGUA revelan una sorprendente particularidad de las dos variantes *Burlador/Tan largo*, y una uniformidad estilística de las obras de Tirso y de Calderón, ambas muy alejadas de los índices buscados; sólo tres obras, las tres de Claramonte, corresponden a los índices del *Burlador*; al menos en lo que concierne al uso de datos objetivos, contrastables y ausentes de prejuicios, Claramonte es el único autor que puede postularse para la atribución de esta obra; si la discusión estuviera entre Calderón (no olvidemos que la *suelta* del *Tan largo* se editó a su nombre) y Tirso, los índices son más próximos en el caso de Calderón, lo que confirma que Tirso es el autor menos indicado para sostener esta autoría; todavía podemos hacer entrar a Vélez de Guevara en este cotejo, dada la evidencia de que *La serrana de la Vera* y *El diablo está en Cantillana* presentan pasajes estructuralmente muy próximos a otros del *Burlador* o del *Tan largo*, y que tenemos además el hecho del manuscrito de *La ninfa del cielo* a su nombre. Las obras de Vélez que hemos analizado son: *La serrana de la Vera*, *La luna de la Sierra*, *El diablo está en Cantillana*, *El ollero de Ocaña*, *El príncipe viñador*, *El amor vizcaíno*, *El verdugo de Málaga*, *Más pesa el rey que la sangre*, *Reinar después de morir*, *Los hijos de la Barbuda*, *La niña de Gómez Arias*, *El Conde don Sancho Niño*. Con diferencia, la obra con mayor índice de uso del par MAR + AGUA es *Más pesa el rey que la sangre*. Éstos son los versos: el lienzo en lugar del agua (95,2); como el mar en el arena (98,2); ni aquel escollo, que al mar (101,1); la vuelta del mar, que allí (101,2); del mar, capitanearemos (101,3); desotra parte del mar (102,3); con alma, que escupe un mar (103,2); salobres, de ese mar mismo (104,1); con la furia que al mar acometimos; cuidado y redes, con el mar y el sueño (104,1); feroz al mar se disparó trabuco; que como sordo en fin el mar violento (104,1); y delincuente sobre el mar profundo (104,2); hasta que en una isleta, que el mar moja (104,2); que descollado sobre el mar estaba; hasta que levantando el mar bandera (104,2); inmenso de mar abajo / y mar arriba después (104,2); quédese el mar a los peces; fustas en que el mar correr (104,2); del mar paladiones (105,1); tierra ni mar en el mundo; mundos de tierras y mares (106,3); 22 MAR, 1 AGUA.



En total, 23 ocurrencias para 2504 versos, lo que da un índice de 0,92. Sin embargo, como se ve, el uso del término AGUA resulta bajísimo. El mayor uso de este vocablo está en *El diablo está en Cantillana*: pasada por agua, amada (160,3); que dan tributo al mar, camino agora (162,1); y comienza el mar de España (162, 3); agradecido a las aguas... que al mar mayor feudo pagan (162,3); tributase al mar de España (163,1); vive a la lengua del agua (163,1); y es del agua la abundancia (163,1); sin que al mar le alcance nada... cuyas aguas, porque nunca... al mar, dentro de sus muros... tornasoles de las aguas (163,2) [elogio a Sevilla de 188 versos, similar al de *TL*]; y fáltame la tierra, el agua, el viento (169,3); con el guisopo y el agua (170,1); cuando aguas y lodos haya (170,1); con el guisopo y el agua (170,2).

Se trata de la única obra en donde el término AGUA se usa más que el término MAR; aunque su índice de uso no llega al 0,4 por 100 (frente al 0,9 por 100 del *Burlador* o del *Inobediente* de Claramonte) se trata de un índice muy superior a los de Tirso y Calderón. La ampliación de los análisis al *corpus* de Calderón, y el cotejo posterior con la obra de Vélez, confirman lo que sostenemos desde hace años: la estadística está a favor de la atribución del *Burlador* a Claramonte; en caso de buscar alguna otra alternativa el autor menos indicado es Tirso (como ya sospecharon Farinelli, Baist, Bergamín y otros estudiosos). Probablemente un examen y cotejo minucioso entre las obras de Vélez de Guevara y las de Claramonte nos llevaría a un planteamiento más preciso sobre los parecidos temáticos entre *La serrana de la Vera*, *El diablo está en Cantillana* y *Tan largo me lo fiáis*, que en principio parecen delatar una influencia directa en la génesis del primer Don Juan.

## Bibliografía

- ARJONA, J. H., «Una nota a *El burlador de Sevilla*», *Hispanic Review*, 28, 1960.
- AA.VV., *Don Juan. Tirso, Molière, Pouchkine, Lenau*, París, Klincksieck, 1993 (ed. P. Brunel y J. M. Losada Goya).
- BRUERTON, C., Three notes on *El burlador de Sevilla*, *HR.*, 11, 1943.
- CALDERÓN, P., *Tan largo me lo fiáis*, *Revista Estudios*, Madrid, 1967. Edición, introducción y notas de Xavier A. Fernández.
- CANTALAPIEDRA, F., *El Infanzón de Illescas y las comedias de Claramonte*, Kassel, Reichenberger/Universidad de Granada, 1990.
- *El teatro de Claramonte y La estrella de Sevilla*, Kassel, Reichenberger, 1993.
- «El motivo “escritura” en la obra de Andrés de Claramonte», en *Actas del II Simposio Internacional de Semiótica*. Universidad de Oviedo, 1988, págs. 105-121.
- CASALDUERO, J., «Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español», *Smith College Studies*, núm. 19, Madrid, Porrúa Turanzas, 1975.
- CLARAMONTE, A. de., *El burlador de Sevilla*. Atribuido tradicionalmente a Tirso de Molina, Kassel, Ed. Reichenberger, 1987. Ed. A. R. López-Vázquez.
- *Tan largo me lo fiáis*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1989. Edición, introducción y notas de A. Rodríguez López-Vázquez.
- *La infelice Dorotea*, Londres, Tamesis Books, 1988. Ed., int. y notas de Charles F. Ganelin.
- *El secreto en la mujer*, Londres, Tamesis Books, 1991, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez.
- *La Estrella de Sevilla*, Madrid, Cátedra, 1991.
- *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto*, Londres/Madrid, Tamesis Books, 1993.
- *Tan largo me lo fiáis*, Kassel, Reichenberger, 1990, edición y re-

- construcción del texto, Alfredo Rodríguez López-Vázquez. [Reseña: Peter Evans en *Bulletin of Hispanic Studies*, 1993, 2.]
- COTARELO Y MORI, E., «Últimos estudios acerca de *El burlador de Sevilla*», *RABM*, 18, Madrid, 1908.
- CRUICKSHANK, D. W., «The First edition of *El burlador de Sevilla*», *Hispanic Review*, 49, 1981.
- Some notes on the printing of plays in seventeenth-century Seville», *The Library*, tomo XI, serie VI, 1989.
- CZARNOCKA, H., «La figura del rey don Pedro el Cruel en *Deste agua no beberé* de Andrés de Claramonte», *RLA* 4 (1992), págs. 415-422.
- DE ARMAS, Frederick. A., «A King is He... Séneca, Covarrubias and Claramonte's *Deste agua no beberé*», *Neophilologus*, 74.3 (1990), págs. 374-82.
- DIECKMANN, F., *Die Geschichte Don Giovannis*, Francfort, Insel Verlag, 1991.
- DOLFI, L. (ed.), *Immagine e rappresentazione. Secondo Colloquio internazionale con un appendice sul tema di Don Giovanni*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991.
- Dos versiones dramáticas primitivas del Don Juan, Las* (Edición fac-símil de *Tan largo me lo fiáis* y *El Burlador*), *Revista Estudios*, Madrid, 1988, ed. y notas de Xavier A. Fernández.
- EGIDO, A. (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura española. 3.1., Siglos de Oro. Barroco. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 1992.
- FARINELLI, A., *Don Giovanni*, Milán, Fratelli Bocca, 1946.
- FERNÁNDEZ, Xavier A., «Una fuente portuguesa del *Tan largo me lo fiáis*», *Rev. Grial*, núm. 4, Vigo, 1966.
- «¿Cómo se llamaba el padre de Don Juan», en *Revista de Estudios Hispánicos*, 3, 1969.
- «En torno al texto de *El burlador de Sevilla* y *convidado de piedra*», *Segismundo*, 1969-71. Número extraordinario.
- FUCILLA, J. G., «El *convidado de piedra* in Naples in 1625», *Bulletin of the Comediantes*, 10, 1958.
- Homenaje a Archer M. Huntington*, Massachussets, Wellesley, 1952.
- Homenaje a Alberto Porqueras*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1989.
- LIDA DE MALKIEL, M. R., «Sobre la prioridad del *Tan largo me lo fiáis*», en *Estudios de Literatura española y Comparada*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.
- MACCHIA, G., *Vie, aventures et mort de Don Juan*, París, Desjonquères, 1990.
- MAUREL, S., *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, 1971.

- Mito de Don Juan, El, Cuaderno de Teatro Clásico*, núm. 2, Madrid, 1988.
- Mito en el teatro clásico español, El*, Autores Varios, Ed. Taurus, 1988.
- MOLHO, M., *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A., «La semiosis de la estrella en *El burlador de Sevilla*», en *II Simposio internacional de Semiótica*, Universidad de Oviedo, 1988.
- *Andrés de Claramonte y El burlador de Sevilla*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1987.
- «La Arcadia de Lope y los personajes de *El burlador*», *Castilla*, núm. 8, Universidad de Valladolid, 1985.
- «Catalinón y los graciosos del teatro de Claramonte», *Segismundo*, núms. 39-40, Madrid, 1985.
- «Aportaciones críticas a la autoría de *El burlador de Sevilla*», *Criticón*, núm. 40, Univ. de Toulouse, 1987.
- «Una nota crítica a la prioridad del *Tan largo me lo fiáis*», *Bulletin of the Comediantes*, núm. 39, 1987.
- «Sobre los índices de atribución de *El burlador de Sevilla*», *Bulletin of the Comediantes*, invierno, 1988.
- «El sol de Abril en *El burlador de Sevilla*: trasfondo mitológico y significación dramática», *Iberorromania*, 31, 1990, págs. 105-109.
- ROGERS, D., *Tirso de Molina. El burlador de Sevilla*, Londres, Grant & Cutler, 1977.
- «Fearful Symmetry: The ending of *El burlador de Sevilla*», *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 41, 1964.
- ROUSSET, J., *El mito de Don Juan*, México, F.C.E., 1985.
- SLOMAN, A. E., «The Two versions of *El burlador de Sevilla*», *BHS*, 42, 1965.
- SOONS, A., «A Note on the Desing of *El burlador de Sevilla*», *Archiv fürs das Studium der Neueren Sprachen*, 197, 1960-61.
- SOUILLER, D., *Tirso de Molina/El Burlador de Sevilla*, París, Klincksieck, 1993.
- Théâtre en Europe*, núm. 16, BEBA, París, Dir. G. Strehler, febrero de 1988.
- TER HORST, R., «The Loa of Lisbon and the Mythical sub-structure of *El burlador de Sevilla*», *BHS*, núm. 50, 1973.
- TIRSO DE MOLINA, *Vida y obra*, Actas del I Symposium internacional, Nueva York, 1984. Ed. *Revista Estudios*, Madrid, 1987 (edición parcial de las actas).
- TIRSO DE MOLINA (*homenaje a*), Actas del Congreso IV Centenario Tirso, *Revista Estudios*, Madrid, 1981.

- TIRSO DE MOLINA, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Nueva York, Charles Scribner's son, 1969. Ed. y notas de Gerald E. Wade.
- *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Madrid, Alhambra, 1982.
- *El burlador de Sevilla*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, ed. Ignacio Arellano.
- y ZORRILLA, José, *El burlador de Sevilla. Don Juan Tenorio*, Madrid, Círculo de Lectores, 1990, edición e introducción de C. Romero, prólogo de Francisco Rico: «Don Juan, infierno y gloria», págs. 9-17.
- VAREY, J. E. y MAYBERRY, R. J., «*Tan largo me lo fiáis* and *El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra*», *Bulletin of the Comediantes*, 14, 1962.
- WADE, G. E., «Para una comprensión del tema de *Don Juan y El burlador*», *RABM*, núm. 77, 1974.
- «The Fernández Edition of *Tan largo me lo fiáis*», *BCom*, 20, 1968.
- WARDROPPER, B. W., «El tema central de *El burlador de Sevilla*», *Segismundo*, núms. 17-18, 1973.
- WEIMER, C. B., «Invisibility as *Pharmakon*: Derrida and Claramonte's *El Rey don Pedro en Madrid*», *RLA*, 4 (1992), páginas 641-645.

*El burlador de Sevilla*

*Hablan en ella las personas siguientes:*

EL REY DE CASTILLA  
DON GONZALO DE ULLOA  
EL EMBAJADOR DON PEDRO  
TENORIO  
[DON JUAN TENORIO, el Viejo]  
CATALINÓN  
TISBEA  
BATRICIO  
EL DUQUE OCTAVIO  
EL MARQUÉS DE LA MOTA  
ISABELA, duquesa.  
ARMINTA  
BELISA  
DOÑA ANA  
EL REY DE NÁPOLES  
CORIDÓN  
GASENO  
ANFRISO  
RIPIO  
GUARDAS, LABRADORES Y CRIADOS.

## JORNADA PRIMERA

(*Salen DON JUAN TENORIO, e ISABELA, duquesa.*)

ISABELA

Duque Octavio, por aquí  
podrás salir más seguro.

DON JUAN

Duquesa, de nuevo os juro  
de cumplir el dulce sí.

ISABELA

[Mi gloria], ¿serán verdades  
promesas y ofrecimientos,  
regalos y cumplimientos,  
voluntades y amistades?

5

DON JUAN

Sí, mi bien.

---

5 En *B*, el verso es *mis glorias serán verdades*. La corrección en *mi gloria* está avalada por la misma expresión usada por Doña Ana (v. 1331) en su carta al Marqués. La enmienda es de Alpern y Martel.



ISABELA

Quiero sacar  
una luz.

DON JUAN

Pues, ¿para qué? 10

ISABELA

Para que el alma dé fe  
del bien que llego a gozar.

DON JUAN

Mataréte la luz yo.

ISABELA

¡Ah, cielo! ¿Quién eres, hombre?

DON JUAN

¿Quién soy? Un hombre sin nombre. 15

ISABELA

¿Que no eres el Duque?

DON JUAN

No.

ISABELA

¡Ah de Palacio!

DON JUAN

Detente,  
dame, Duquesa, la mano.

ISABELA

¡No me detengas, villano!  
¡Ah del Rey! ¡Soldados, gente! 20

*(Sale EL REY DE NÁPOLES con una vela  
en un candelero.)*

REY

¿Qué es esto?

ISABELA

¡Favor! ¡Ay, triste,  
que es el Rey!

REY

¿Qué es?

DON JUAN

¿Qué ha de ser?  
Un hombre y una mujer.

REY

Esto en prudencia consiste.  
¡Ah de mi guarda! Prended 25  
a este hombre.

---

21-22 En B, *Rey*. ¿Qué es esto? *Isab.* El Rey, ay triste! *Rey* ¿Quién eres? *d. Iu.* Quien ha de ser. El primer verso es incorrecto de medida. Sigo a *TL.*

ISABELA

¡Ay, perdido honor!

(*Vase* ISABELA. *Sale* DON PEDRO TENORIO,  
*embajador de España, y* GUARDA.)

DON PEDRO

¿En tu cuarto, gran señor,  
voces? ¿Quién la causa fue?

REY

Don Pedro Tenorio, a vos  
esta prisión os encargo. 30  
Si ando corto, andad vos largo:  
mirad quién son estos dos.

Y con secreto ha de ser,  
que algún mal suceso creo;  
porque si yo aquí los veo 35  
no me queda más que ver. (*Vase.*)

REY

Prendedle.

DON JUAN

¿Quién ha de osar?  
Bien puedo perder la vida,  
mas ha de ir tan bien vendida  
que a alguno le ha de pesar. 40

DON PEDRO

Matadle.

---

31 En *B*, *siendo corto*. Sigo a *TL*, que respeta la idea de «si yo ando corto, andad vos largo». La idea es: lo que a mí no me gusta hacer, hacedlo vos.

DON JUAN

¿Quién os engaña?  
Resuelto en morir estoy,  
porque caballero soy.  
[El] Embajador de España  
llegue solo, que ha de ser  
él quien me rinda.

45

DON PEDRO

Apartad,  
a ese cuarto os retirad  
todos con esa mujer. (*Vanse.*)  
Ya estamos solos los dos;  
muestra aquí tu esfuerzo y brío.

50

DON JUAN

Aunque tengo esfuerzo, tío,  
no le tengo para vos.

REY

Di quién eres.

DON JUAN

Ya lo digo:  
tu sobrino.

DON PEDRO

¡Ay, corazón,  
que temo alguna traición!  
¿Qué es lo que has hecho, enemigo?

55

---

43-44 En B, *porque caballero soy/del Embajador de España*. Error de transmisión textual. Sigo la enmienda propuesta por Xavier A. Fernández.

¿Cómo estás de aquesta suerte?  
Dime presto lo que ha sido.  
¡Desobediente, atrevido!  
Estoy por darte la muerte.  
Acaba.

60

DON JUAN

Tío y señor,  
mozo soy y mozo fuiste;  
y, pues que de amor supiste,  
tenga disculpa mi amor.

Y pues a decir me obligas  
la verdad, oye y diréla:  
yo engañé y gocé a Isabela,  
la duquesa.

65

DON PEDRO

No prosigas,  
tente. ¿Cómo la engañaste?  
Habla quedo y cierra el labio.

70

DON JUAN

Fingí ser el Duque Octavio.

DON PEDRO

No digas más. Calla, baste.  
Perdido soy si el rey sabe  
este caso. ¿Qué he de hacer?  
Industria me ha de valer  
en un negocio tan grave.

75

Di, vil, ¿no bastó emprender  
con ira y ~~fiera~~ <sup>fuerza</sup> extraña

---

70 Es decir: habla en voz baja y acercando los labios para que nadie oiga.

tan gran traición en España  
 con otra noble mujer, 80  
     sino en Nápoles también,  
 y en el Palacio Real  
 con mujer tan principal?  
 ¡Castíguete el Cielo, amén!  
     Tu padre desde Castilla 85  
 a Nápoles te envió  
 y en sus márgenes te dio  
 tierra la espumosa orilla  
     del mar de Italia, atendiendo  
 que el haberte recibido 90  
 pagaras agradecido,  
 y estás su honor ofendiendo  
     y en tan principal mujer.  
 Pero en aquesta ocasión  
 nos daña la dilación. 95  
 Mira qué quieres hacer.

#### DON JUAN

No quiero daros disculpa,  
 que la habré de dar siniestra,  
 mi sangre es, señor, la vuestra;  
 sacadla, y pague la culpa. 100  
     A esos pies estoy rendido,  
 y esta es mi espada, señor.

#### DON PEDRO

Álzate, y muestra valor,  
 que esa humildad me ha vencido.  
     ¿Atreveráste a bajar 105  
 por ese balcón?

---

100 Sacad la espada y castigadme.

DON JUAN

Sí atrevo,  
que alas en tu favor llevo.

DON PEDRO

Pues yo te quiero ayudar.  
Vete a Sicilia o Milán  
donde vivas encubierto.

110

DON JUAN

Luego me iré.

DON PEDRO

¿Cierto?

DON JUAN

Cierto.

DON PEDRO

Mis cartas te avisarán  
en qué para este suceso  
triste, que causado has.

DON JUAN [*Aparte*]

(Para mí alegre, dirás.)  
Que tuve culpa confieso.

115

DON PEDRO

Esa mocedad te engaña.  
Baja por ese balcón.

DON JUAN

Con tan justa pretensión  
gozoso me parto a España. 120

(*Vase DON JUAN y entra el REY.*)

DON PEDRO

Ejecutando, señor,  
lo que mandó Vuestra Alteza,  
el hombre...

REY

¿Murió?

DON PEDRO

Escapóse  
de las cuchillas soberbias.

REY

¿De qué forma?

DON PEDRO

De esta forma: 125  
aún no lo mandaste apenas,  
cuando sin dar más disculpa  
la espada en la mano aprieta,  
revuelve la capa al brazo,  
y con gallarda presteza 130  
ofendiendo a los soldados  
y buscando su defensa,  
viendo vecina la muerte,  
por el balcón de la huerta  
se arroja desesperado. 135

139



Siguióle con diligencia  
 tu gente. Cuando salieron  
 por esa vecina puerta,  
 le hallaron agonizando  
 como enroscada culebra. 140  
 Levantóse, y al decir  
 los soldados «muera, muera»,  
 bañado de sangre el rostro  
 con tan heroica presteza  
 se fue, que quedé confuso. 145  
 La mujer, que es Isabela,  
 que para admirarte nombro,  
 retirada en esa pieza  
 dice que fue el Duque Octavio  
 quien, con engaño y cautela 150  
 la gozó.

REY

¿Qué dices?

REY

Digo  
 lo que ella propia confiesa.

REY

¡Ah, pobre honor! Si eres alma  
 del hombre, ¿por qué te dejan  
 en la mujer inconstante, 155  
 si es la misma ligereza?  
 ¡Hola!

---

146-150) En escena no hemos visto que Don Pedro hable con Isabela. Podemos suponer que en estos versos se relata el acuerdo final entre ambos, y que el autor no nos muestra esa escena, o bien que Don Pedro se está exponiendo a un desmentido de la Duquesa, que en todo caso no será creída, ya que está en situación de acusada. En cualquier caso, el Embajador está urdiendo una mentira para proteger a su sobrino.

(*Sale un* CRIADO.)

CRIADO

Gran señor...

REY

Traed  
delante de mi presencia  
esa mujer.

DON PEDRO

Ya la guardia  
viene, gran señor, con ella.

160

(*Trae la guarda a* ISABELA.)

ISABELA

¿Con qué ojos veré al Rey?

REY

Idos, y guardad la puerta  
de esa cuadra. Di, mujer,  
¿qué rigor, qué airada estrella  
te incitó, que en mi palacio,  
con hermosura y soberbia,  
profanastes sus umbrales.

165

ISABELA

Señor...

141

REY

Calla, que la lengua  
no podrá dorar el yerro  
que has cometido en mi ofensa: 170  
¿Aquel era el Duque Octavio?

ISABELA

Sí, señor.

REY

No importan fuerzas,  
guardas, criados, murallas,  
fortalecidas almenas 175  
para Amor, que la de un niño  
hasta los muros penetra.  
Don Pedro Tenorio, al punto  
a esa mujer llevad presa  
a una torre, y con secreto  
haced que al Duque le prendan, 180  
que quiero hacer que le cumpla  
la palabra o la promesa.

ISABELA

Gran señor, volvedme el rostro.

REY

Ofensa a mi espalda hecha,  
es justicia y es razón 185  
castigalla a espaldas vueltas.

(*Vase el REY*).

DON PEDRO

Vamos, Duquesa.

ISABELA

Mi culpa  
no hay disculpa que la venza:

[*Aparte.*]

(Mas no será el yerro tanto  
si el Duque Octavio lo enmienda.) 190

(*Sale el DUQUE OCTAVIO, Y RIPIO,  
su criado.*)

RIPIO

¿Tan de mañana, señor,  
te levantas?

OCTAVIO

No hay sosiego  
que pueda apagar el fuego  
que enciende en mi alma Amor. 195

Porque, como al fin es niño,  
no apetece cama blanda  
entre regalada holanda  
cubierta de blanco armiño.

Acuéstase, no sosiega,  
siempre quiere madrugar 200  
por levantarse a jugar,  
que, al fin, como niño juega.

Pensamientos de Isabela  
me tienen, amigo, en calma,  
que, como vive en el alma, 205  
anda el cuerpo siempre en [vela]  
guardando, ausente y presente,  
el castillo del honor.

---

206 En *B*, *siempre en pena*, con error de rima. La enmienda, según la rima *vela/Isabela*, es muy sencilla, y procede de Hartzenbusch.

RIPIO

Perdóname, que tu amor  
es amor impertinente.

210

OCTAVIO

¿Qué dices, necio?

RIPIO

Esto digo,  
impertinencia es amar  
como amas. [¿Vas a] escuchar?

OCTAVIO

[Sí.] Prosigue.

RIPIO

Ya prosigo.  
¿Quiérete Isabela a ti?

215

OCTAVIO

¿Eso, necio, has de dudar?

RIPIO

No, mas quiero preguntar.  
Y tú, ¿no la quieres?

---

213 En *B*, error de medida: *como amas*. ¿*Quieres escuchar*? Las *abreviadas* corrigieron en *quies escuchar*, pero como el verso siguiente también está enmendado, en este caso con poca fortuna, prefiero proponer una enmienda distinta a los dos versos.

214 En *B*, *prosigue*. *Ya prosigo*. Falta una sílaba. Xavier A. Fernández propone *prosigue pues*. Me parece más probable la omisión de dos letras que la de cuatro.

OCTAVIO

Sí.

RIPIO

Pues, ¿no seré majadero,  
y de solar conocido, 220  
si pierdo yo mi sentido  
por quien me quiere y la quiero?

Si ella a ti no te quisiera  
fuera bien el porfialla,  
regalalla y adoralla, 225  
y aguardar que se rindiera.

Mas, si los dos os queréis  
con una misma igualdad,  
dime, ¿hay más dificultad  
de que luego os desposéis? 230

OCTAVIO

Eso fuera, necio, a ser  
de lacayo o lavandera  
la boda.

RIPIO

Pues, ¿es quienquiera  
una lavandríz mujer  
lavando y fregatizando, 235  
defendiendo y ofendiendo,  
los paños suyos tendiendo,  
regalando y remendando?

---

231-242 Estos versos no aparecen en las *abreviadas*. Cabe pensar en una supresión de la censura editorial, si la primera abreviada ha sido obtenida a partir de la *princeps*, o también que el pasaje sea una *morcilla* de la compañía de Roque de Figueroa, si las *abreviadas* corresponden a una versión manuscrita similar a la que *recibió* Roque de Figueroa. En el pasaje original de *TL* el criado no se permite este tipo de intervenciones procaces.

Dando, dije, porque al dar  
no hay cosa que se le iguale, 240  
y si no, a Isabela dale,  
a ver si sabe tomar.

*(Sale un CRIADO.)*

CRIADO

El Embajador de España  
en este punto se afea  
en el zaguán, y desea, 245  
con ira y fiereza extraña,  
hablarte, y si no entendí  
yo mal, entiendo es prisión.

OCTAVIO

¿Prisión? Pues, ¿por qué ocasión?  
Decid que entre.

*(Entra DON PEDRO TENORIO con GUARDAS.)*

DON PEDRO

Quien así 250  
con tanto descuido duerme,  
limpia tiene la conciencia.

OCTAVIO

Cuando viene Vuexcelencia  
a honrarme y favorecerme,  
no es justo que duerma yo. 255

---

250-252 Esta réplica irónica de Don Pedro no dice mucho en su favor. Don Pedro sabe perfectamente que Octavio no tiene ninguna culpa. Don Pedro aprovecha el desvelamiento ocasional de Octavio para presentárselo como un indicio de la culpabilidad que va a anunciarle.

Velaré toda mi vida.  
¿A qué y por qué es la venida?

DON PEDRO

Porque aquí el Rey me envió.

OCTAVIO

Si el Rey mi señor se acuerda  
de mí en aquesta ocasión, 260  
será justicia y razón  
que por él la vida pierda.

Decidme, señor, qué dicha  
o qué estrella me ha guiado  
que de mí el Rey se ha acordado. 265

DON PEDRO

Fue, Duque, vuestra desdicha.  
Embajador del Rey soy,  
de él os traigo una embajada.

OCTAVIO

Marqués, no me inquieta nada.  
Decid, que aguardando estoy. 270

DON PEDRO

A prenderos me ha enviado  
el Rey. No os alborotéis.

OCTAVIO

¿Vos por el Rey me prendéis?  
Pues, ¿en qué he sido culpado?



|                                   |     |
|-----------------------------------|-----|
| Mejor lo sabéis que yo;           | 275 |
| mas, por si acaso me engaño,      |     |
| escuchad el desengaño             |     |
| y a lo que el Rey me envió.       |     |
| Cuando los negros Gigantes,       |     |
| plegando funestos toldos          | 280 |
| ya del crepúsculo huían           |     |
| unos tropezando en otros,         |     |
| estando yo con su Alteza          |     |
| tratando ciertos negocios,        |     |
| porque Antípodas del Sol          | 285 |
| son siempre los poderosos,        |     |
| voces de mujer oímos,             |     |
| cuyos ecos, medio ronc            |     |
| por los artesones sacros,         |     |
| nos repitieron «Socorro».         | 290 |
| A las voces y al ruido            |     |
| acudió, Duque, el Rey propio,     |     |
| halló a Isabela en los brazos     |     |
| de algún hombre poderoso.         |     |
| Mas quien al Cielo se atreve      | 295 |
| sin duda es Gigante o monstruo.   |     |
| Mandó el Rey que los prendiera,   |     |
| quedé con el hombre solo.         |     |
| Llegué, y quise desarmalle,       |     |
| pero pienso que el demonio        | 300 |
| en él tomó forma humana,          |     |
| pues que, vuelto en humo y polvo, |     |
| se arrojó por los balcones        |     |
| entre los pies de esos olmos      |     |
| que coronan del Palacio           | 305 |
| los chapiteles hermosos.          |     |

---

281 En *B*, y *del crepúsculo buyen*, con dos errores de transmisión evidentes. De hecho, el verso 280 contiene un error más, *soldos*, por *toldos*, que se podría atribuir a imprenta. Sigo la variante correcta de *TL*.

288 En *B*, *menos ronc*. Parece preferible la lección de *TL*.

Hice prender la Duquesa,  
y en la presencia de todos  
dice que es el Duque Octavio  
el que con mano de esposo  
la gozó. 310

OCTAVIO

¿Qué dices?

DON PEDRO

Digo  
lo que al mundo es ya notorio,  
y que tan claro se sabe:  
[esta noche en el Palacio  
la habemos hallado todos.]

315

OCTAVIO

Dejadme, no me digáis  
tan gran traición de Isabela;  
mas... ¿si fue su amor cautela?  
Proseguid, ¿por qué calláis?  
Mas, si veneno me dais, 320  
a un firme corazón toca,  
y así, a decir me provoca  
que imita a la comadreja,  
que concibe por la oreja  
para parir por la boca. 325  
¿Será verdad que Isabela,

314-315 En vez de estos dos versos, *B*, trae uno sólo, que resulta incoherente: *que Isabela por mil modos*, terminando ahí el parlamento. He preferido sustituir ese verso anacolúptico por los dos finales del parlamento según *TL*.

321 En *B*, *que aun firme coração toca*, verso sintácticamente inaceptable.

323-325 Este motivo fabuloso de la comadreja es un *topos* de la época, y está recogido por Cobarruvias. En el texto se relaciona con los versos 334-335.

alma, se olvidó de mí  
 para darme muerte? Sí,  
 que el bien suena y el mal vuela;  
 ya el pecho nada recela 330  
 juzgando si son antojos,  
 que por darme más enojos,  
 al entendimiento entró,  
 y por la oreja escuchó  
 lo que acreditan los ojos. 335  
 Señor Marqués, ¿es posible  
 que Isabela me ha engañado,  
 y que mi amor ha burlado?  
 Parece cosa imposible.  
 ¡Oh, mujer, ley tan terrible 340  
 de honor, a quien me provoco  
 a emprender! Mas ya no toco  
 en tu honor esta cautela.  
 ¿Anoche con Isabela  
 hombre en Palacio? ¡Estoy loco! 345

#### DON PEDRO

Como es verdad que en los vientos  
 hay aves, en el mar peces,  
 que participan a veces  
 de todos cuatro elementos,  
 como en la gloria hay contentos, 350  
 lealtad en el buen amigo,  
 traición en el enemigo,  
 en la noche oscuridad  
 y en el día claridad,  
 así es verdad lo que digo. 355

#### OCTAVIO

Marqués, yo os quiero creer,  
 ya no hay cosa que me espante,  
 que la mujer más constante  
 es, en efecto, mujer;

no me queda más que ver  
pues es patente mi agravio.

360

DON PEDRO

Pues que sois prudente y sabio  
elegid el mejor medio.

OCTAVIO

Ausentarme es mi remedio.

DON PEDRO

Pues sea presto, Duque Octavio.

365

OCTAVIO

Embarcarme quiero a España  
y darle a mis males fin.

DON PEDRO

Por la puerta del jardín,  
Duque, esta prisión se engaña

OCTAVIO

¡Ah, veleta; ah, débil caña!  
A más furor me provoco,  
y extrañas provincias toco  
huyendo de esta cautela.  
¡Patria, adiós! ¿Con Isabela  
hombre en Palacio? ¡Estoy loco!

370

*(Vanse, y sale TISBEA, pescadora, con una caña de pescar  
en la mano.)*

Yo, de cuantas el mar,  
 pies de jazmín y rosas,  
 en sus riberas besa  
 con fugitivas olas,  
 aquí, donde el sol pisa . 380  
 soñolientas las ondas,  
 alegrando zafiros  
 las que espantaba sombras,  
 por la menuda arena,  
 unas veces aljôfar, 385  
 y átomos otras veces  
 del sol que así le adora,  
 oyendo de las aves  
 las quejas amorosas,  
 y los combates dulces 390  
 del agua entre las rocas,  
 en pequeñuelo esquife,  
 ya en compañía de otras,  
 tal vez al mar le peino  
 la cabeza espumosa. 385  
 Ya con la sutil caña  
 que el débil peso dobla  
 del tierno pececillo  
 que el mar salado azota,  
 o ya con la atarraya 400  
 que en sus moradas hondas  
 prende en cuantos habitan  
 aposentos de conchas,  
 sola de Amor exenta  
 como en ventura sola, 405

---

376-380 Entre el verso 379 y el 380, la *princeps* intercala la secuencia de versos 404-407, causando un galimatías sintáctico y lógico. Hemos restituido el orden lógico que respeta el *Tan largo*. Para la explicación de esta enmienda ver nuestra edición del *Tan largo*, Kassel, Edition Reichenberger, 1989.

392 *Esquife*, es, según Cobarruvias, *navicula parva*, una lancha de ribera.

400 *Atarraya*: «especie de red de pescar, semejante al esparavel, que se arroja en el río a fuerza de brazo», Corominas, Pascual, I, pág. 393.

tirana, me reservo  
 de sus prisiones locas,  
 [segura, me entretengo,  
 que en libertad se goza  
 el alma, que [a] Amor áspid 410  
 no le ofende ponzoña.  
 Dichosa yo mil veces,  
 Amor, pues me perdonas,  
 si ya por ser humilde  
 no desprecias mi choza. 415  
 Obeliscos de paja  
 mi edificio coronan,  
 nidos, si no [a cigüeñas,  
 a tortolillas locas.  
 Mi honor conservo en pajas 420  
 como fruta sabrosa,  
 vidrio guardado en ellas  
 para que no se rompa.  
 De cuantos pescadores  
 con fuego Tarragona 425  
 de piratas defiende  
 en la argentada costa,  
 desprecio soy, encanto,  
 a sus suspiros, sorda,  
 a sus ruegos, terrible, 430  
 a sus promesas, roca.  
 Y cuando más perdidas

---

408 En *B*, *seguramente tengo*. Parece aconsejable enmendar según el verso de *TL*, *tirana me entretengo*, admitiendo el posible cambio de *tirana* por *segura*. La corrección es de Hartzenbusch y ha sido aceptada por A. Castro y X. A. Fernández.

410 En *B*, *que amor aspid*. La incoherencia sintáctica es clara, y X. A. Fernández propone cambiar el verso en *si al alma de amor áspid*. Es más lógico admitir una simple pérdida de *a* por contacto, que se explica muy sencillamente por transmisión de oído. La idea es: a Amor, que es como un áspid, no le ofende la ponzoña.

418 En *B*, *nidos, si no ay cigarras*. Sigo la enmienda de W. F. Hunter (comunicación personal), que supone un error de transmisión. Lo lógico, efectivamente, son las cigüeñas en este contexto.

432-35 Estos versos están desplazados en la *princeps*. Se encuentran después

querellas de amor forman,  
 como de todos río,  
 envidia soy de todas. 435  
 Anfriso, a quien el cielo  
 con mano poderosa  
 [prodigó un] cuerpo y alma  
 [dotado] en gracias todas,  
 medido en las palabras, 440  
 liberal en las obras,  
 sufrido en los desdenes,  
 modesto en las congojas,  
 mis pajizos umbrales,  
 que heladas noches ronda 445  
 a pesar de los tiempos,  
 las mañanas remoja,  
 pues con [los] ramos verdes  
 que de los olmos corta,  
 mis pajas amanecen 450  
 ceñidas de lisonjas.  
 Ya con vigüelas dulces  
 y sutiles zampoñas,  
 música me consagra,

---

de la secuencia *al mar le peino la cabeza espumosa*, donde no resultan coherentes.

438-39 En *B*, *prodigio en cuerpo y alma*, *de todo en gracias todas*. Ya Hartzenbusch advirtió la anomalía y propuso cambiar el segundo verso en *dotó de gracias*, lección seguida por A. Castro. Fernández propone una enmienda personal para los dos versos: *prodigó un cuerpo y alma/que dotó en gracias todas*. Para este segundo verso creo que es suficiente cambiar *de todo* en *dotado*, suponiendo un simple error de copia.

446 *A pesar de los tiempos*. Este verso no ha merecido ninguna nota de ningún editor, y, sin embargo, es esencial explicar la palabra *tiempos* en este contexto: «En lenguaje marítimo corriente se dice lo mismo *tiempo*, tormenta, fortuna y borrasca, que temporal, tempestad, huracán y ciclón. Todas son perturbaciones atmosféricas.» (D. E. Espasa-Calpe, vol. 61.) Así pues, *a pesar de los tiempos*, quiere decir sencillamente, a pesar de los temporales.

448 En *B*, *pues con ramos verdes*, error de medida. Sigo la corrección de A. Castro, frente a la propuesta de Fernández, *pues que*.

451 Para entender bien este verso conviene recordar que la lisonja es una flor. Cobarruvias señala que «Ay una flor que llaman lisonja, a cuya imitación se suelen hacer ciertas piezas de oro del mismo nombre.»

y todo no le importa, 455  
 porque en tirano imperio  
 vivo, de Amor señora,  
 que halla gusto en sus penas  
 y en sus infiernos gloria.  
 Todas por él se mueren, 460  
 y yo, todas las horas  
 le mato con desdenes,  
 de amor condición propia:  
 querer donde aborrecen,  
 despreciar donde adoran, 465  
 que si le alegran muere,  
 y vive si le oprobian.  
 En tan alegre día,  
 segura de lisonjas,  
 mis juveniles años 470  
 Amor no los malogra,  
 que en edad tan florida,  
 Amor, no es suerte poca,  
 no ver, tratando [en redes,]  
 las tuyas amorosas. 475  
 Pero, necio discurso  
 que mi ejercicio estorbas,  
 en él no me diviertas  
 en cosa que no importa.  
 Quiero entregar la caña 480  
 al viento, y a la boca  
 del pececillo [el] cebo;  
 pero al agua se arrojan  
 dos hombres de una nave  
 antes que el mar la sorba, 485  
 que [sobreaguada] viene

---

474 En *B*, *tratando enredos*, otra evidencia de la mala transmisión de la *princeps*. Está claro que el verso siguiente, con la referencia *las tuyas*, avala la corrección según el *Tan largo*, que dice *no ver entre estas redes, las tuyas amorosas*.

482 En *B*, *al cebo*, ya corregido desde A. Castro.

486 En *B*, *que sobre el agua viene*, verso digno de Pero Grullo. Hay que seguir la lección del *Tan largo*, que aclara las cosas: la nave viene *sobreaguada*, que es término marino para indicar la sobrecarga de agua.



y en un escollo aborda.  
 Como hermoso pavón  
 [hacen] las velas cola,  
 adonde los pilotos 490  
 todos los ojos pongan.  
 Las olas va escarbando,  
 y ya su orgullo y pompa  
 casi [se] desvanecen.  
 Agua un costado toma; 495  
 hundióse, y dejó al viento  
 la gavia, que la escoja  
 para morada suya,  
 que un loco en gaviás mora.

(*Dentro.*)

*¡Que me ahogo!*  
 Un hombre al otro aguarda 500  
 que dice que se ahoga,  
 gallarda cortesía,  
 en los hombros le toma,  
 Anquises le hace Encas,  
 si el mar está hecho Troya; 505  
 ya nadando, las aguas  
 con valentía corta,  
 y en la playa no veo  
 quien le ampare y socorra;  
 daré voces: «Tirseo, 510  
 Anfriso, Alfredo, hola!»  
 Pescadores me miran,

---

489 En *B*, *haze las velas*, error sintáctico.

494 En *B*, *casi la desvanece*. Aquí hay una metáfora muy clara sobre el *pavón*, que es el *pavo real*, y la *pompa* que es exactamente la rueda que forma con su cola el pavo real al desplegarla. La idea es que, al naufragar, todo el velamen y gallardetes del barco se deshacen o desvanecen como el orgullo y la pompa del pavo real al terminar su exhibición.

497-99 Sobre *gavia*, ya explicó A. Castro el juego de palabras: *gavia* es al mismo tiempo «cofa del navío», y «jaula para encerrar locos». El viento, siempre cambiante e inestable, se compara al loco.

plega a Dios que me oigan,  
mas milagrosamente  
ya tierra los dos toman, 515  
sin aliento el que nada,  
con vida el que le estorba.

(*Saca en brazos CATALINÓN a DON JUAN,  
mojados.*)

### CATALINÓN

¡Valgame la Cananea,  
y qué salado es el mar!  
Aquí puede bien nadar 520  
el que salvarse desea,  
que allá dentro es desatino  
donde la muerte se fragua.  
Donde Dios juntó tanta agua,  
¿no juntara tanto vino? 525  
Agua, y salada, extremada  
cosa para quien no pesca.  
Si es mala aun el agua fresca,  
¿qué será el agua salada?  
¡Oh, quién hallara una fragua 530  
de vino, aunque algo encendido!

---

517 En *B*, *combida*, un ejemplo más de la transmisión con falsos cortes caprichosos en la *princeps*.

518 La exclamación de Catalinón ha dado lugar a una nutrida polémica sobre su interpretación. No es preciso acudir a la erudición, sino al rastreo popular. Todavía a mediados de los 80 el escritor andaluz Antonio Gala recordaba la vigencia de esta expresión en su infancia cordobesa. De acuerdo con la idea de Catalinón en el contexto en que se halla, parece claro que se está refiriendo al milagro de la conversión del agua en vino en las Bodas de Caná, el primer milagro de Cristo. No creo que valga la pena insistir más sobre las interpretaciones pseudo-eruditas que proponen un cambio «hacanea» por «Cananea». La expresión existía todavía a comienzos de siglo en la Andalucía popular, de acuerdo con el testimonio de Gala.

530-31 Para evitar el fuego de la fragua se le echa agua de vez en cuando. Catalinón preferiría un líquido más a su gusto. Hay un pasaje similar en la obra de Ruiz de Alarcón *Mudarse por mejorarse*, lo que indica que en Sevilla el chiste era clásico.

Si del agua que he bebido  
 hoy escapo, no más agua:  
 desde hoy abrenuncio de ella,  
 que la devoción me quita 535  
 tanto, que aun agua bendita  
 no pienso ver por no vella.  
 ¡Ah, señor! Helado y frío  
 está. ¿Si estará ya muerto?  
 Del mar fue este desconcierto 540  
 y mío este desvarío.  
 ¡Malhaya aquel que primero  
 pinos en el mar sembró,  
 y el que sus rumbos midió  
 con quebradizo madero! 545  
 ¡Maldito sea el vil sastre  
 que cosió el mar, que dibuja  
 con astronómica aguja  
 [causando] tanto desastre!  
 ¡Maldito sea Jasón, 550  
 y Tifis maldito sea!  
 Muerto está. No hay quien lo crea.  
 ¡Mísero Catalinón!  
 ¿Qué he de hacer?

TISBEA

Hombre, ¿qué tienes?

[CATALINÓN]

En desventuras iguales, 555

---

544 *Rumbos* es término marino. Según Cobarruvias, «una figura de cosmó-graphos en forma de estrella, en la qual forman los vientos, y sirve a los marineros con la carta y *la aguja* de marear». Esto prepara el chiste del verso 548.

549 En *B*, *causa de*, que parece error de transmisión; la enmienda es mía.

551 Tifis era el piloto de la nave Argos. Aparece mencionado en las *Solitudes* de Góngora.

555 Este verso aparece en *B* atribuido a Tisbea. Parece claro que la atribu-

pescadora, muchos males,  
y falta de muchos bienes.

Veo, por librarme a mí,  
sin vida a mi señor. Mira  
si es verdad.

TISBEA

No, que aún respira. 560

CATALINÓN

¿Por dónde? ¿Por aquí?

TISBEA

Sí,  
pues, ¿por dónde...

CATALINÓN

Bien podía  
respirar por otra parte.

TISBEA

Necio estás.

CATALINÓN

Quiero besarte  
las manos de nieve fría. 565

---

ción correcta es a Catalinón, según el *Tan largo*. Es Catalinón quien precisa sarcásticamente que «muchos males» y «falta de muchos bienes» son «desventuras iguales».

TISBEA

Ve a llamar los pescadores  
que en aquella choza están.

CATALINÓN

Y si los llamo, ¿vendrán?

TISBEA

Vendrán presto, no lo ignores.  
¿Quién es este caballero?

570

CATALINÓN

Es hijo aqúeste señor  
del Camarero Mayor  
del Rey, por quien ser espero  
antes de seis días Conde  
En Sevilla [a] donde va  
y adonde su Alteza está,  
si a mi amistad corresponde.

575

TISBEA

¿Cómo se llama?

CATALINÓN

Don Juan

Tenorio.

TISBEA

Llama mi gente.

Ya voy.

(*Vase. Coge en el regazo TISBEA  
a DON JUAN.*)

TISBEA

Mancebo excelente, 580  
gallardo, noble y galán,  
volved en vos, caballero.

DON JUAN

¿Dónde estoy?

TISBEA

Ya podéis ver:  
en brazos de una mujer.

DON JUAN

Vivo en vos, si en el mar muero. 585

Ya perdí todo el recelo  
que me pudiera anegar  
pues del infierno del mar  
salgo a vuestro claro cielo.

Un espantoso huracán 590  
dio con mi nave al través,  
para arrojarme a esos pies  
que abrigo y puerto me dan.

Y en vuestro divino oriente  
renazco, y no hay que espantar, 595  
pues veis que hay de mar a amar  
una letra solamente.

---

596 El juego de palabras «mar-amar» procede seguramente de un pasaje de *Los pastores de Belén*, de Lope, impreso en 1612.

Muy grande aliento tenéis  
para venir [sin aliento,]  
y tras de tanto tormento 600  
mucho [contento] ofrecéis.

Pero si es tormento el mar,  
y son sus ondas crueles  
la fuerza de los cordeles,  
pienso que os hacen hablar. 605

Sin duda que habéis bebido  
del mar la [ración] pasada,  
pues por ser de agua salada  
con tan grande sal ha sido.

Mucho habláis cuando no habláis, 610  
y cuando muerto venís  
mucho al parecer sentís.  
Plega a Dios que no mintáis.

Parecéis caballo griego  
que el mar a mis pies desagua, 615  
pues venís formado de agua  
y estáis preñado de fuego.

Y, si mojado abrasáis,  
estando enjuto, ¿qué haréis?  
Mucho fuego prometéis. 620  
Plega a Dios que no mintáis.

---

599 En *B*, *para venir soñoliento*. La corrección según *TL* ha sido aceptada desde A. Castro.

601 En *B*, *mucho tormento*, con repetición del vocablo del verso anterior. La corrección se hace según *TL*.

603-04 Según Castro, *los cordeles* son los cordeles del potro de tortura. La metáfora es ésta: si el mar es el tormento, y sus ondas crueles son los cordeles, pienso que (sus ondas) os hacen hablar.

607 En *B*, *del mar la oración*. Es un error de transmisión típico. Hay que seguir a *TL*. La ración pasada es «más de la cuenta». De acuerdo con el pasaje, Tisbea está diciendo que Don Juan ha bebido más agua de la cuenta y eso le hace hablar tanto. La alusión es al tormento de la «toca», que consistía en hacer beber agua ininterrumpidamente.

614-15 La alusión al Caballo de Troya se confirmará en otros pasajes.

DON JUAN

A Dios, zagala, pluguiera  
que en el agua me anegara,  
para que cuerdo acabara  
y loco con vos no muriera 625

Que el mar pudiera anegarme  
entre sus olas de plata  
que sus límites desata,  
mas no pudiera abrasarme.

Gran parte del sol mostráis, 630  
pues que el sol os da licencia,  
pues solo con la apariencia,  
siendo de nieve, abrasáis.

TISBEA

Por más helado que estáis  
tanto fuego en vos tenéis 635  
que en este mío os ardéis.  
Plega a Dios que no mintáis.

*(Salen CATALINÓN, CORIDÓN  
y ANFRISIO, pescadores.)*

CATALINÓN

Ya vienen todos aquí.

TISBEA

Y ya está tu dueño vivo.

DON JUAN

Con tu presencia recibo 640  
el aliento que perdí.



CORIDÓN

¿Qué nos mandas?

TISBEA

Coridón,  
Anfriso, [y] amigos...

CORIDÓN

Todos  
buscamos por varios modos  
esta dichosa ocasión. 645

[¿Qué es lo que] mandas, Tisbea,  
que por labios de clavel  
no lo habrás mandado a aquel  
que idolatrarte desea,  
apenas, cuando al momento, 650  
sin reservar llano o sierra,  
surque el mar, [are] la tierra,  
[tale el fuego y pare el viento?]

TISBEA

¡Oh, qué mal me parecían  
estas lisonjas ayer, 655  
y hoy echo en ellas de ver  
que sus labios no mentían!

Estando, amigos, pescando  
sobre este peñasco, vi  
hundirse una nave allí, 660

---

643 En *B*, *Anfriso, amigos*. Falta una sílaba.

646 En *B*, *di lo que nos mandas, Tisbea*, con una sílaba de más. El fragmento entero está bastante deteriorado en la *princeps*, de modo que en este verso, y en los versos 652-3 sigo la lección de *TL*.

652-53 En *B*, «*tale la tierra, pise el fuego, el ayre, el viento*». El último verso es incongruente y todos los editores lo corrigen, de un modo u otro. Lo más lógico es, como hace X. A. Fernández, editar según *TL*.

y entre las olas nadando  
dos hombres, y compasiva  
di voces, que nadie oyó;  
y en tanta aflicción llegó  
libre de la furia esquiva 665  
del mar, sin vida a la arena,  
de éste en los hombros cargado,  
un hidalgo ya anegado,  
y envuelta en tan triste pena,  
a llamaros envié. 670

ANFRISO

Pues aquí todos estamos,  
manda que en tu gusto hagamos  
lo que pensado no fue.

TISBEA

Que a mi choza los llevemos  
quiero, donde, agradecidos, 675  
reparemos sus vestidos  
y a ellos los regalemos,  
que mi padre gusta mucho  
de esta debida piedad.

CATALINÓN

Extremada es su beldad. 680

DON JUAN

Escucha aparte.

CATALINÓN

Ya escucho.

DON JUAN

Si te pregunta quién soy  
di que no sabes.

CATALINÓN

¿A mí  
quieres advertirme [aquí]  
lo que he de hacer?

DON JUAN

Muerto voy 685  
por la hermosa pescadora;  
esta noche he de gozalla.

CATALINÓN

¿De qué suerte?

DON JUAN

Ven y calla.

CORIDÓN

Anfriso, dentro de un hora  
los pescadores prevén 690  
que cantan y bailan.

ANFRISO

Vamos,  
y esta noche nos hagamos  
rajas, y [paños] también.

---

684 En *B*, *advertirme a mí*, con repetición de rima en *mí*. Sigo a *TL*.

693 En *B*, *rajas y paños*; la frase «hacerse rajas» está atestiguada en Cervantes

DON JUAN

Muerto voy.

TISBEA

¿Cómo, si andáis?

DON JUAN

Ando en pena, como veis. 695

TISBEA

Mucho habláis.

DON JUAN

Mucho encendéis.

TISBEA

Plega a Dios que no mintáis. (*Vanse.*)

(*Salen* DON GONZALO DE ULLOA  
y el REY ALONSO DE CASTILLA.)

REY

¿Cómo os ha sucedido en la embajada,  
Comendador Mayor?

DON GONZALO

Hallé en Lisboa

---

(ver «La ilustre fregona») con el valor de «excederse en algo». El juego de palabras parece basarse en que «raxas» es un tipo de paño prensado, de modo que «hacerse rajas y paños», según la variante de *TL*, sería hacerse doblemente rajas.

al Rey Don Juan, tu primo, previniendo  
treinta naves de armada.

REY

Y, ¿para dónde?

DON GONZALO

Para Goa, me dijo, mas yo entiendo  
que a otra empresa más fácil aperece:  
a Ceuta o Tánger pienso que pretende  
cercar este verano.

REY

Dios le ayude, 705  
y premie el cielo de aumentar su gloria.  
¿Qué es lo que concertasteis?

DON GONZALO

Señor, pide  
a Cerpa y Mora, y Olivencia, y Toro,  
y, por eso, te vuelve a Villaverde,  
al Almendral, a Mértola y Herrera 710  
entre Castilla y Portugal.

REY

Al punto  
se firmen los conciertos, Don Gonzalo.  
Mas decidme primero cómo ha ido  
en el camino, que vendréis cansado,  
y alcanzado también.

---

706 Respeto aquí el verso de *B*, en la idea de que la frase es aceptable como «Dios le ayude y el cielo le premie», frente a las correcciones o enmiendas como «premie el celo», sugerida por Hartzenbusch.

DON GONZALO

Para serviros 715  
nunca, señor, me canso.

REY

¿Es buena tierra  
Lisboa?

DON GONZALO

La mayor ciudad de España.  
Y, si mandas que diga lo que he visto  
de lo exterior y célebre, en un punto  
en tu presencia te pondré un retrato. 720

REY

[Yo] gustaré de oílo. Dadme silla.

DON GONZALO

Es Lisboa una octava maravilla:  
De las entrañas de España,  
que son las tierras de Cuenca,  
nace el caudaloso Tajo 725  
que media España atraviesa.  
Entra en el mar Oceano,  
en las sagradas riberas  
de esta Ciudad, por la parte  
del Sur, mas antes que pierda 730  
su curso, y su claro nombre  
hace un cuarto entre dos sierras,

---

721 En *B*, *Gustare de oílo*. Falta una sílaba. La variante *Yo gustaré* está en las *abreviadas*.

724 Quizá haya que aceptar la enmienda de Castro *sierras de Cuenca*, que parece mejorar el texto, y que Fernández acepta.

732 Frente a la corrección de Hartzenbusch, seguida por todos los edito-

donde están, de todo el Orbe  
 barcas, naves, carabelas.  
 Hay galeras y saetías, 735  
 tantas, que desde la tierra  
 parece una gran ciudad  
 adonde Neptuno reina.  
 A la parte del Poniente  
 guardan del puerto dos fuerzas, 740  
 de Cascaes y Sangian,  
 las más fuertes de la tierra.  
 Está de esta gran ciudad,  
 poco más de media legua,  
 Belén, Convento del Santo, 745  
 conocido por la piedra  
 y por el León de guarda,  
 donde los Reyes y Reinas  
 Católicos y Cristianos  
 tienen sus casas perpetuas. 750  
 Luego esta máquina insigne,  
 desde Alcántara comienza  
 una gran legua a tenderse  
 al Convento de Jabregas.  
 En medio está el valle hermoso 755  
 coronado de tres cuevas,  
 que quedara corto Apeles  
 cuando [pintarlas] quisiera,

---

res posteriores, hace un puerto, prefiero mantener el texto original, que es perfectamente claro: el Tajo *hace un cuarto*, es decir, en su acepción marina, un cuadrante, un giro de 90 grados, entre *dos sierras*. El Tajo, antes de entrar en el estuario, entre las sierras de Sintra y Arrábida, hace un giro de un cuarto. No hay por qué enmendar aquí a la *princeps*.

745-47 Se alude aquí a una leyenda sobre San Jerónimo, que es el santo al que da nombre el convento de Belén, de frailes jerónimos. La leyenda dice que una vez entró un león con una espina clavada en la cueva de San Jerónimo, y que el santo se la levantó, tras lo cual el león se quedó a ayudar en lo que se hubiese menester. No es difícil reconocer aquí la adaptación cristiana de la historia de Androcles.

754 En *B*, *Jabregas*. Se trata de Jabregas, convento de franciscanos.

758 En *B*, *contarlas*. Ya las sueltas de Padrino y de Suriá, en el siglo XVIII, enmendaron en pintarlas, que es lo lógico.

porque miradas de lejos,  
 parecen piñas de perlas, 760  
 que están pendientes del Cielo,  
 en cuya grandeza inmensa  
 se ven diez Romas cifradas,  
 en Conventos y en Iglesias,  
 en edificios y calles, 765  
 en solares y encomiendas,  
 en las letras y en las armas,  
 en la justicia, tan recta,  
 y en una *Misericordia*  
 que está honrando su ribera 770  
 y pudiera honrar a España,  
 y aun enseñar a tenerla.  
 Y en lo que yo más alabo  
 de esta máquina soberbia,  
 es que del mismo castillo 775  
 en distancia de seis leguas,  
 se ven sesenta lugares  
 que llega el mar a sus puertas,  
 uno de los cuales es  
 el Convento de [Odivelas,] 780  
 en el cual vi, por mis ojos,  
 seiscientas y treinta celdas,  
 y entre monjas y beatas  
 pasan, de mil y doscientas.  
 Tiene, desde allí a Lisboa, 785  
 en distancia muy pequeña,  
 mil y ciento treinta quintas,  
 que en nuestra provincia Bética  
 llaman cortijos, y todas  
 con sus huertos y alamedas 790  
 En medio de la ciudad  
 hay una plaza soberbia  
 que se llama del *Ruzío*,

---

780 En *B*, *Olivelas*. Se trata de Odivelas, donde está enterrado Don Diniz. Todos estos errores confirman que la última fase del manuscrito ya no tiene nada que ver, textualmente, con el autor.



|   |                                |
|---|--------------------------------|
| grande, hermosa, y bien dispuesta,<br>que habrá cien años, y aun más,<br>que el mar bañaba su arena,<br>y ahora, de ella a la mar<br>hay treinta mil casas hechas,<br>que perdiendo el mar su curso<br>se tendió a partes diversas.           | 795<br><br><br><br><br><br>800 |
| Tiene una calle que llaman<br><i>Rúa Nova</i> o calle nueva,<br>donde se cifra el Oriente<br>en grandezas y riquezas<br>tanto, que el Rey me contó<br>que hay un mercader en ella<br>que, por no poder contarlo,<br>mide el dinero a fanegas. | <br><br><br><br>805            |
| El Terrero, donde tiene<br>Portugal, su Casa Regia.   | 810                            |
| Tiene infinitos navíos<br>varados siempre en la tierra,<br>de solo cebada y trigo<br>de Francia y de Inglaterra.  |                                |
| Pues el Palacio Real,<br>que el Tajo sus manos besa,<br>es edificio de Ulises,<br>que basta para grandeza,<br>de quien toma la ciudad<br>nombre en la latina lengua<br>llamando Ulisibona,  | 815<br><br><br><br><br>820     |
| cuyas armas son la esfera<br>por pedestal de las llagas<br>que en la batalla sangrienta<br>al Rey don Alfonso Enríquez<br>dio la Majestad inmensa.  | <br><br><br>825                |
| Tiene en su gran Tarazana   |                                |

---

809 *O Terreiro do Paço* es la plaza del Palacio.

817 El mito de la fundación de Lisboa por Ulises está muy extendido en el Renacimiento y encaja bien con el espíritu navegante de Portugal. Obviamente es una fantasía.

diversas naves, y entre ellas  
las naves de la Conquista  
tan grandes, que de la tierra 830  
miradas, juzgan los hombres  
que tocan en las estrellas.  
Y lo que de esta ciudad  
te cuento por excelencia  
es, que estando sus vecinos 835  
comiendo, desde las mesas  
ven los copos del pescado  
que junto a sus puertas pescan,  
que bullendo entre las redes  
vienen a entrarse por ellas. 840  
Y sobre todo, el llegar  
cada tarde a su ribera  
más de mil barcos cargados  
de mercancías diversas,  
y de sustento ordinario, 845  
pan, aceite, vino y leña,  
frutas de infinita suerte,  
nieve de sierra de Estrella,  
que por las calles a gritos  
puesta sobre las cabezas 850  
las venden. Mas, ¿qué me canso?,  
porque es contar las estrellas  
querer contar una parte  
de la ciudad opulenta.  
Ciento y treinta mil vecinos, 855  
tiene, gran señor, por cuenta,  
y, por no cansarte más,  
un Rey que tus manos besa.

---

829 Esta mención de la Conquista en una obra cuya acción transcurre supuestamente a mediados del siglo xiv es voluntario anacronismo. Escénicamente la loa cumple una función de «documental» de la época. Se trata de contarle al espectador las maravillas de Lisboa en ese mismo momento.

883 Sobre el nombre de Catalinón y su significado ha habido varias propuestas. La más verosímil es la de tipo escatológico: «catalina» es una cagarruta, de modo que, como señalaba P. Guenoun, Catalinón es «cagón».

REY

Más estimo, Don Gonzalo,  
escuchar de vuestra lengua 860  
esa relación sucinta  
que haber visto su grandeza:  
¿tenéis hijos?

DON GONZALO

Gran señor,  
una hija hermosa, y bella,  
en cuyo rostro divino 865  
se esmeró Naturaleza.

REY

Pues, yo os la quiero casar  
de mi mano.

DON GONZALO

Como sea  
tu gusto, digo, señor,  
que yo lo acepto por ella; 870  
pero, ¿quién es el esposo?

REY

Aunque no está en esta tierra  
es de Sevilla, y se llama  
Don Juan Tenorio.

DON GONZALO

Las nuevas  
voy a llevar a Doña Ana. 875

REY

Id en buena hora, y volved,  
Gonzalo, con la respuesta.

(*Vanse, y sale* DON JUAN TENORIO,  
y CATALINÓN.)

DON JUAN

Esas dos yeguas prevén,  
pues acomodadas son.

CATALINÓN

Aunque soy Catalinón, 880  
soy, señor, hombre de bien,  
que no se dijo por mí  
«Catalinón es el hombre»  
ya sabes que aqueste nombre  
me asienta al revés aquí. 885

DON JUAN

Mientras que los pescadores  
van de regocijo y fiesta,  
tú las dos yeguas apresta,  
que de sus pies voladores  
sólo nuestro engaño fío. 890

CATALINÓN

¿Al fin pretendes gozar  
a Tisbea?

DON JUAN

Si el burlar  
es hábito antiguo mío,

¿qué me preguntas, sabiendo  
mi condición?

CATALINÓN

Ya sé que eres 895  
castigo de las mujeres.

DON JUAN

Por Tisbea estoy muriendo,  
que es buena moza.

CATALINÓN

Buen pago  
a su hospedaje deseas.

DON JUAN

Necio, lo mismo hizo Eneas 900  
con la reina de Cartago.

CATALINÓN

Los que fingís, y engañáis  
las mujeres de esa suerte,  
lo pagaréis en la muerte.

DON JUAN

*¡Qué largo me lo fiáis!* 905  
Catalinón con razón  
te llaman.

---

900-901 Las referencias a la historia de Dido y Eneas son muy habituales en el teatro de la época, desde *Los embustes de Celauro* (Lope, 1600) hasta *La industria y la suerte* (Ruiz de Alarcón, circa, 1620), en los dos primeros decenios del siglo el motivo estuvo muy de moda.

CATALINÓN

Tus pareceres  
sigue, que en burlar mujeres  
quiero ser Catalinón.

Ya viene la desdichada.

910

DON JUAN

Vete, y las yeguas prevén.

CATALINÓN

Pobre mujer, harto bien  
te pagamos la posada.

*(Vase CATALINÓN y sale TISBEA.)*

TISBEA

El rato que sin ti estoy  
estoy ajena de mí.

915

DON JUAN

Por lo que finges así  
ningún crédito te doy.

TISBEA

¿Por qué?

DON JUAN

Porque si me amaras  
mi alma favorecieras.

177

TISBEA

Tuya soy.

DON JUAN

Pues di, ¿qué esperas, 920  
o en qué, señora, reparas?

TISBEA

Reparo en que fue castigo  
de amor el que he hallado en ti.

DON JUAN

Si vivo, mi bien, en ti 925  
a cualquier cosa me obligo.

Aunque yo sepa perder  
en tu servicio la vida,  
la diera por bien perdida,  
y te prometo de ser  
tu esposo.

TISBEA

Soy desigual 930  
a tu ser.

DON JUAN

Amor es Rey  
que iguala con justa ley  
la seda con el sayal.

TISBEA

Casi te quiero creer, 935  
mas sois los hombres traidores.

DON JUAN

¿Posible es, mi bien, que ignores  
mi amoroso proceder?

Hoy prendes con tus cabellos  
mi alma.

TISBEA

Ya a ti me allano  
bajo la palabra y mano 940  
de esposo.

DON JUAN

Juro, ojos bellos  
que mirando me matáis,  
de ser vuestro esposo.

TISBEA

Advierte,  
mi bien, que hay Dios y que hay muerte.

DON JUAN

*¡Qué largo me lo fiáis!* 945  
Ojos bellos, mientras viva  
yo vuestro esclavo seré,  
esta es mi mano y mi fe.

TISBEA

No seré en pagarte esquivia.

DON JUAN

Ya en mí mismo no sosiego. 950

---

944 En *TL* la variante es: *mi bien, que hay infierno y muerte.*



TISBEA

Ven, y será la cabaña  
del amor que me acompaña  
tálamo de nuestro fuego.

Entre estas cañas te esconde  
hasta que tenga lugar.

955

DON JUAN

¿Por dónde tengo de entrar?

TISBEA

Ven, y te diré por dónde.

DON JUAN

Gloria al alma, mi bien, dais.

TISBEA

Esa voluntad te obligue,  
y si no, Dios te castigue.

960

DON JUAN

*¡Qué largo me lo fiáis!*

*(Vanse, y sale CORIDÓN, ANFRISO,  
BELISA, y músicos.)*

CORIDÓN

Ea, llamad a Tisbea,  
y las zagalas llamad,  
para que en la soledad  
el huésped la corte vea.

965

ANFRISO

¡Tisbea, Lucinda, Antandra!  
No vi cosa más cruel:  
triste y mísero de aquel  
que en su fuego es salamandra.  
Antes que el baile empecemos  
a Tisbea prevengamos.

970

BELISA

Vamos a llamarla.

CORIDÓN

Vamos.

BELISA

A su cabaña lleguemos.

CORIDÓN

¿No ves que estará ocupada  
con los huéspedes dichosos,  
de quien hay mil envidiosos?

975

ANFRISO

Siempre es Tisbea envidiada.

BELISA

Cantad algo mientras viene,  
porque queremos bailar.

ANFRISO

¿Cómo podrá descansar  
cuidado que celos tiene?

980

(*Cantan.*)

*A pescar sale la niña,  
tendiendo redes,  
y en lugar de pececillos  
las almas prende.*

985

(*Sale TISBEA.*)

TISBEA

¡Fuego, fuego, que me quemo,  
que mi cabaña se abrasa!

Repicad a fuego, amigos,  
que ya dan mis ojos agua.

Mi pobre edificio queda  
hecho otra Troya en las llamas,  
que después que faltan Troyas  
quiere Amor quemar cabañas.

990

Mas si Amor abrasa peñas,  
con gran ira y fuerza extraña,  
mal podrán de su rigor  
reservarse humildes pajas.

995

¡Fuego, zagales, fuego, agua, agua,  
Amor, clemencia, que se abrasa el alma!

¡Ay, choza, vil instrumento  
de mi deshonra y mi infamia,  
cueva de ladrones fiera

1000

que mis agravios amparas!  
Rayos de ardientes estrellas

---

984 En *B*, y en lugar de *peces*. *TL* da la variante correcta de medida (los versos impares son octosílabos) y de timbre (la alternancia i-a, i-o, frente a los pares e-e).

998-99 El motivo «fuego, que se abrasa el alma» es muy popular y tal vez proceda de alguna seguidilla, como apunta A. Castro. El episodio de la seducción y abandono de Gila en *La serrana de la Vera* de Vélez de Guevara, tiene unos versos casi idénticos: «¡Que se me abrasa el alma, fuego, fuego!»

1004-5 Estos versos parecen paráfrasis del verso de Petrarca, *Fiamma dal ciel sulle tue treccie piova*, que Góngora incluyó literal en uno de sus sonetos.

|   |      |
|---|------|
| en tus cabelleras caigan,               | 1005 |
| porque abrasadas estén,                 |      |
| si del viento mal peinadas.             |      |
| ¡Ah, falso huésped, que dejas           |      |
| una mujer deshonrada!                   |      |
| Nube que del mar salió                  | 1010 |
| para anegar mis entrañas.               |      |
| ¡Fuego, zagales, fuego, agua, agua,     |      |
| Amor, clemencia, que se abrasa el alma! |      |
| Yo soy la que hacía siempre             |      |
| de los hombres burla tanta,             | 1015 |
| que siempre las que hacen burla         |      |
| vienen a quedar burladas.               |      |
| Engañóme el caballero                   |      |
| debajo de fe y palabra                  |      |
| de marido, y profanó                    | 1020 |
| mi honestidad, y mi cama.               |      |
| Gozóme al fin, y yo propia              |      |
| le di a su rigor las alas               |      |
| en dos yeguas que crié,                 |      |
| con que me burló y se escapa.           | 1025 |
| Seguidle todos, seguidle,               |      |
| mas no importa que se vaya,             |      |
| que en la presencia del Rey             |      |
| tengo de pedir venganza:                |      |
| ¡Fuego, zagales, fuego, agua, agua,     | 1030 |
| Amor, clemencia, que se abrasa el alma! |      |

(*Vase* TISBEA.)

CORIDÓN

Seguid al vil caballero.

---

1028-29 El motivo de venganza aparece aquí muy claramente expresado. El pasaje recuerda también a las lamentaciones de Olimpia, seducida y abandonada por Vireno, de acuerdo con el episodio de Ariosto, recogido y propagado por el romancero de la época.

ANFRISO

Triste del que pena y calla,  
mas vive el Cielo, que en él  
me he de vengar de esta ingrata. 1035  
Vamos tras ella nosotros,  
porque va desesperada,  
y podrá ser que ella vaya  
buscando mayor desgracia.

CORIDÓN

Tal fin la soberbia tiene. 1040  
Su locura y confianza  
paró en esto...

*(Dice TISBEA dentro: ¡Fuego, fuego!)*

ANFRISO

¡Al mar se arroja!

CORIDÓN

¡Tisbea, detente y para!

TISBEA

¡Fuego, zagales, fuego, agua, agua,  
Amor, clemencia, que se abrasa el alma! 1045

## JORNADA SEGUNDA

(*Salen el REY, y DON JUAN TENORIO,  
el Viejo.*)

REY

¿Que esto pasa?

TENORIO

Señor, esto me escribe  
de Nápoles Don Pedro, que le hallaron  
con dama en el Palacio, y apercibe  
remedio en este caso.

REY

¿Y le dejaron  
con vida?

TENORIO

Por Don Pedro, señor, vive, 1050  
que, sin que se supiese, le ausentaron;  
y la dama, inocente de este agravio,

---

1046-1085 Ante la evidencia de que el pasaje inicial de la *princeps* contiene gran cantidad de anomalías, he decidido mantener la escena según las octavas reales del *Tan largo* hasta la entrada del Duque Octavio, que enlaza en la *princeps* con las octavas.

agresor hizo de esto al Duque Octavio,  
y ya en Sevilla está.

REY

Sí, mas ¿qué haremos  
con Gonzalo de Ulloa, que le había  
tratado el casamiento? 1055

TENORIO

Bien podremos  
poner remedio, pues el tiempo envía  
ocasión, y en la mano la tenemos:  
que el Duque Octavio remediar podría  
el yerro de Don Juan, pues que su casa  
a la de Don Gonzalo llega, y pasa. 1060

REY

No me parece mal, como no inquiete  
al Duque la pasión que de Isabela,  
con el amor que tuvo, nos promete,  
en cuya confusión hoy se desvela. 1065  
Pues la ocasión tenemos del copete,  
asírla, que es ligera y siempre vuela;  
y viene a ser aqueste el mejor medio,  
que a dos casos como estos da remedio.  
Y, ¿adónde está ese loco?

TENORIO

Jamás niego 1070  
a vuestra Alteza cosa que pretenda  
saber; y cuando aquí pende el sosiego  
de Don Juan, y con esto el yerro enmienda,

---

1059-60 El Rey deshace el matrimonio inicialmente previsto entre Doña Ana y Don Juan para casarla ahora con Octavio.

por quien se acabe el encendido fuego  
que él comenzó, es ya justo que lo entienda, 1075  
señor, tu Alteza: ya en Sevilla asiste,  
y así encubierto está mientras se viste.

REY

Pues decidle que de ella salga al punto,  
que pienso que es travieso y la pasea,  
porque el remedio de esto venga junto. 1080

TENORIO

A Lebrija se irá.

REY

Mi enojo vea  
en el destierro.

TENORIO

Quedará difunto  
cuando lo sepa.

REY

Lo que digo sea  
sin falta.

TENORIO

El Duque Octavio es el que viene.

REY

Decid que llegue, que licencia tiene. 1085

*(Sale el DUQUE OCTAVIO, de camino.)*



## OCTAVIO

A esos pies, gran señor, un peregrino,  
mísero y desterrado, ofrece el labio,  
juzgando por más fácil el camino  
en vuestra gran presencia, el Duque Octavio.  
Huyendo vengo el fiero desatino 1090  
de una mujer, el no pensado agravio  
de un Caballero, que la causa ha sido  
de que así a vuestros pies haya venido.

## REY

Ya, Duque Octavio, sé vuestra inocencia,  
y al Rey escribiré que os restituya 1095  
en vuestro estado, puesto que el ausencia  
que hicistéis, algún daño os atribuya.  
Yo os casaré en Sevilla, con licencia  
del Rey, y con perdón y gracia suya,  
que, puesto que Isabela un ángel sea, 1100  
mirando la que os doy, ha de ser fea.

Comendador mayor de Calatrava  
es Gonzalo de Ulloa, un caballero  
a quien el Moro por temor alaba,  
que siempre es el cobarde lisonjero; 1105  
este tiene una hija, en quien bastaba  
en dote la virtud, que considero,  
después de la beldad, que es maravilla  
y el sol de las estrellas de Sevilla.  
Esta quiero que sea vuestra esposa. 1110

## OCTAVIO

Cuando yo este viaje le emprendiera  
solo a eso, mi suerte era dichosa,  
sabiendo yo que vuestro gusto fuera.

---

1096 *Puesto que*, con valor concesivo típico: «admitiendo que», «si es que».

REY

Hospedaréis al Duque, sin que cosa  
en su regalo falte.

OCTAVIO

Quien espera 1115  
en Vos, señor, saldrá de premios lleno.  
Primero Alfonso sois, siendo el Onceno.

(*Vase el REY y TENORIO, y sale RIPIO.*)

RIPIO

¿Que ha sucedido?

OCTAVIO

Que he dado  
el trabajo recibido,  
conforme me ha sucedido, 1120  
desde hoy por bien empleado.

Hablé al Rey, viome y honróme,  
César con el César fui,  
pues vi, peleé y vencí,  
y [ya] hace que esposa tome 1125  
de su mano, y se prefiere

---

1114 El Rey indica al Tenorio padre que *cumpla con el hospedaje* que al Duque le debe. Hay aquí dos motivos escénicos interesantes: el padre restituye indirectamente la falta del hijo por dos vías: le ofrece su propia casa, tras expulsar de ella a Don Juan, y le está ofreciendo, de acuerdo con el Rey y por su consejo, la esposa que en principio estaba destinada a Don Juan. Este es un pasaje que demuestra la construcción correcta del *Tan largo* y la funcionalidad del principio de sustitución filial, que se produce a todo lo largo del segundo acto.

1126 «Preferir», en la idea de «adelantarse a», o «anteponerse», según recoge el *Tesaurus* de Cobarruvias.

a desenojar al Rey  
en la fulminada ley.

RIPIO

Con razón el nombre adquiere  
de generoso en Castilla. 1130  
¿Al fin te llegó a ofrecer  
mujer?

OCTAVIO

Sí, amigo, y mujer  
de Sevilla, que Sevilla  
da, si averiguarlo quieres, 1135  
porque de oílo te asombres,  
si fuertes y airosos hombres,  
también gallardas mujeres.

Un manto tapado, un brío  
donde el puro sol se esconde,  
si no es en Sevilla ¿adónde 1140  
se admite? El contento mío  
es tal que ya me consuela  
en mi mal.

(*Salen* CATALINÓN y DON JUAN.)

CATALINÓN

Señor, detente,  
que aquí está el Duque, inocente  
Sagitario de Isabela, 1145  
aunque mejor le diré  
Capricornio.

---

1127 El término *fulminar* tiene sentido jurídico. Fulminar una ley o un proceso equivale a dictarlo para su ejecución.

1145 El chiste sobre Sagitario y Capricornio se basa, como es obvio, en los signos zodiacales. El chiste inicial está en el retruécano con *Sagitario*, que en vocabulario de germanía es «el que llevan azotado por las calles».

DON JUAN

Disimula.

CATALINÓN

Cuando le vende le adula.

DON JUAN

Como a Nápoles dejé  
por enviarme a llamar 1150  
con tanta prisa mi Rey,  
y como su gusto es ley,  
no tuve, Octavio, lugar  
de despedirme de vos  
de ningún modo.

OCTAVIO

Por eso, 1155  
Don Juan amigo, os confieso  
que hoy nos juntamos los dos  
en Sevilla.

DON JUAN

¿Quién pensara,  
Duque, que en Sevilla os viera?  
¿Vos Puzol, vos la Ribera 1160  
desde Parténope clara  
dejáis? Mas, aunque es lugar,  
Nápoles, tan excelente,  
por Sevilla solamente  
se puede, amigo, dejar. 1165

---

1160 Puzol, lugar célebre en los alrededores de Nápoles, famoso por sus solfataras.

1161 *Parténope* es el nombre clásico de Nápoles.

OCTAVIO

Si en Nápoles os oyera,  
y no en la parte en que estoy,  
del crédito que ahora os doy  
sospecho que me riera.

Mas, llegándola a habitar, 1170  
es, por lo mucho que alcanza,  
corta, cualquier alabanza  
que a Sevilla queráis dar.  
¿Quién es el que viene allí?

DON JUAN

El que viene es el Marqués 1175  
de la Mota.

OCTAVIO

Descortés  
es fuerza ser.

DON JUAN

Si de mí  
algo hubiereis menester  
aquí espada y brazo está.

CATALINÓN. (*Aparte.*)

Y si importa, gozará 1180  
en su nombre otra mujer,  
que tiene buena opinión.

---

1176-77 Esta réplica de Octavio no es difícil de entender. El que llega, el Marqués, da muestras de conocer a Don Juan, y Octavio, ante la llegada del intruso, se ve obligado a la descortesía (puro formalismo) de terminar la conversación y despedirse.

OCTAVIO

De vos estoy satisfecho.

CATALINÓN

Si fuere de algún provecho,  
señores, Catalinón 1185  
vuarcedes continuamente  
me hallarán para servillos.

RIPIO

¿Y dónde?

CATALINÓN

En Los Pajarillos,  
tabernáculo excelente.

(*Vase OCTAVIO y RIPIO, y sale el MARQUÉS DE LA MOTA.*)

MOTA

Todo hoy os ando buscando 1190  
y no os he podido hallar.  
¿Vos, Don Juan, en el lugar,  
y vuestro amigo penando  
en vuestra ausencia?

DON JUAN

Por Dios,  
amigo, que me debéis 1195  
esa merced que me hacéis.

CATALINÓN

Como no le entreguéis vos

---

1190 *Todo hoy*, «durante todo el día de hoy».

1197 Esta réplica de Catalinón siempre se edita como *aparte*, pero ni en la

moza, o cosa que lo valga,  
bien podéis fiaros de él  
que, en cuanto en esto es cruel, 1200  
tiene condición hidalga.

DON JUAN

¿Qué hay de Sevilla?

MOTA

Está ya  
toda esta Corte mudada.

DON JUAN

¿Mujeres?

MOTA

Cosa juzgada.

DON JUAN

¿Inés?

MOTA

A Bejel se va. 1205

DON JUAN

Buen lugar para vivir  
la que tan dama nació.

---

*princeps* ni en *Tan largo* hay esa indicación, y dado que el Marqués y Don Juan son un par de redomados compinches, no es incongruente que Catalinón pueda decir esto en alta voz, como una especie de irónica advertencia o pille-ría consabida.

MOTA

El tiempo la desterró  
a Bejel.

DON JUAN

Irá a morir.  
¿Constanza?

MOTA

Es lástima vella 1210  
lampiña de frente y ceja,  
llámala el portugués vieja,  
y ella imagina que bella.

DON JUAN

Sí, que *velha* en portugués  
suena vieja en castellano. 1215  
¿Y Teodora?

MOTA

Este verano  
escapó del mal francés  
por un río de sudores,  
y está tan tierna y reciente  
que anteayer me arrojó un diente 1220  
envuelto entre muchas flores.

DON JUAN

¿Julia, la del Candilejo?

---

1209 Juego de palabras entre «Bejel» y «vejez». El lugar es Vejer de la Frontera. En *TL*, *Vejel*, en *B*, *Begel*.

1217 El mal francés, o sífilis, que para los franceses es el mal italiano.

1222 La calle del Candilejo es una de las más tradicionales de Sevilla, y está asociada a una leyenda relacionada con Don Pedro el Cruel.



MOTA

Ya con sus afeites lucha.

DON JUAN

¿Véndese siempre por trucha?

MOTA

Ya se da por abadejo.

1225

DON JUAN

El barrio de Cantarranas,  
¿tiene buena población?

MOTA

Ranas las más de ellas son.

DON JUAN

¿Y viven las dos hermanas?

MOTA

Y la mona de Tolú  
de su madre Celestina,  
que les enseña doctrina.

1230

DON JUAN

¡Oh, vieja de Belcebú!  
¿Cómo la mayor está?

---

1224-25 La calidad de las mujeres se compara a la del pescado. La trucha es de más categoría que el abadejo, que por cierto tiene también el nombre de truchuela.

MOTA

Blanca, y sin blanca ninguna. 1235  
Tiene un santo a quien ayuna.

DON JUAN

¿Agora en vigiliass da?

MOTA

Es firme y santa mujer.

DON JUAN

¿Y esotra?

MOTA

Mejor principio  
tiene: no desecha Ripio. 1240

DON JUAN

Buen albañir quiere ser.  
Marqués, ¿qué hay de perros muertos?

MOTA

Yo, y Don Pedro de Esquivel  
dimos anoche uno cruel,  
y esta noche tengo ciertos 1245  
otros dos.

---

1240 *Ripio* es «piedra menuda»; de ahí el chiste sobre que «buen albañir quiere ser».

1242 «Dar perro muerto», según Correas, «dícese en la corte cuando engañan a una dama dándola a entender que uno es un gran señor». De acuerdo con los usos de la época, en materia de trato carnal «dar perro muerto» es no pagar la suma acordada por la operación.

DON JUAN

Iré con vos,  
que también recorreré  
ciertos nidos, que dejé  
en güevos para los dos.  
¿Qué hay de terrero?

MOTA

No muero 1250  
en terrero, que enterrado  
me tiene mayor cuidado.

DON JUAN

¿Cómo?

MOTA

Un imposible quiero.

DON JUAN

Pues, ¿no os corresponde?

MOTA

Sí.  
me favorece y estima. 1255

DON JUAN

¿Quién es?

---

1250 Hacer terrero era cortejar a una dama en su casa. El «terrado», a cambio, es la azotea de la casa. De ahí el doble chiste del Marqués.

MOTA

Doña Ana, mi prima,  
que es recién llegada aquí.

DON JUAN

Pues, ¿dónde ha estado?

MOTA

En Lisboa,  
con su padre en la Embajada.

DON JUAN

¿Es hermosa?

MOTA

Es extremada, 1260  
porque en Doña Ana de Ulloa  
se extremó Naturaleza.

DON JUAN

¿Tan bella es esa mujer?  
¡Vive Dios que la he de ver!

MOTA

Veréis la mayor belleza 1265  
que los ojos del sol ven.

DON JUAN

Casaos, si es tan extremada.

MOTA

El Rey la tiene casada  
y no se sabe con quién.

DON JUAN

¿No os favorece?

MOTA

Y me escribe. 1270

CATALINÓN

No prosigas, que te engaña  
el gran burlador de España.

DON JUAN

Quien tan satisfecho vive  
de su amor, ¿desdichas teme?  
Sacadla, solicitadla, 1275  
escribidla y engañadla,  
y el mundo se abraza y queme.

MOTA

Agora estoy esperando  
la postrer resolución.

DON JUAN

Pues no perdáis la ocasión, 1280  
que aquí os estoy aguardando.

MOTA

Ya vuelvo.

CATALINÓN

Señor cuadrado,  
o señor redondo, adiós.

CRIADO

Adiós.

(*Vase el MARQUÉS, y el CRIADO.*)

DON JUAN

Pues solos los dos,  
amigo, habemos quedado, 1285  
los pasos sigue al Marqués,  
que en el Palacio se entró.

(*Vase CATALINÓN, habla por una reja  
una MUJER.*)

MUJER

¡Ce! ¿A quién digo?

*Amigo  
comedido  
de  
enredos*

DON JUAN

¿Quién llamó?

MUJER

Si sois prudente y cortés,  
y su amigo, dadle luego 1290

---

1282 Según los habituales editores de la obra, Catalinón podría estar haciendo un chiste sobre el nombre de algún actor que representaría el papel y sería más o menos conocido. Me parece más sencillo postular que Catalinón está explotando el retruécano «criado: cuadrado».

al Marqués este papel;  
mirad que consiste en él  
de una señora el sosiego.

DON JUAN

Digo que se lo daré;  
soy su amigo, y caballero. 1295

MUJER

Basta, señor forastero, (Vase.)  
adiós.

DON JUAN

Ya la voz se fue.  
¿No parece encantamento  
esto que agora ha pasado?  
A mí el papel ha llegado 1300  
por la estafeta del viento.

Sin duda que es de la dama  
que el Marqués me ha encarecido.  
Venturoso en esto he sido.  
Sevilla a voces me llama 1305

el Burlador, y el mayor  
gusto que en mí puede haber  
es burlar una mujer  
y dejarla sin honor.

¡Vive Dios que le he de abrir, 1310  
pues salí de la plazuela!  
Mas, ¿si hubiese otra cautela?  
Gana me da de reír.

Ya está abierto el tal papel,  
y que es suyo es cosa llana, 1315  
porque aquí firma «Doña Ana».  
Dice así: «Mi padre infiel

---

1312 *Cautela* significa simplemente «engaño».

en secreto me ha casado  
sin poderme resistir;  
no sé si podré vivir 1320  
porque la muerte me ha dado.

Si estimas, como es razón,  
mi amor y mi voluntad,  
y si tu amor fue verdad  
muéstralo en esta ocasión. 1325

Porque veas que te estimo  
ven esta noche a la puerta,  
que estará a las once abierta,  
donde tu esperanza, primo,  
goces, y el fin de tu amor. 1330  
Traerás, mi gloria, por señas  
de Leonorilla y las dueñas  
una capa de color.

Mi amor todo de ti fío,  
y adiós». Desdichado amante, 1335  
¿hay suceso semejante?  
Ya de la burla me río.

Gozaréla, vive Dios,  
con el engaño y cautela  
que en Nápoles a Isabela. 1340

*(Sale CATALINÓN).*

CATALINÓN

Ya el Marqués viene.

DON JUAN

Los dos  
aquesta noche tenemos  
que hacer.

---

1327 La puerta, que estará a las once abierta. En *TL* el párrafo era «aquesta noche vendrás / a las once, y hallarás / abierto, para este intento / cierto postigo».



CATALINÓN

¿Hay engaño nuevo?

DON JUAN

Extremado.

CATALINÓN

No lo apruebo.  
Tú pretendes que escapemos 1345  
una vez, señor, burlados.  
Que el que vive de burlar,  
burlado habrá de escapar  
pagando tantos pecados  
de una vez.

DON JUAN

¿Predicador 1350  
te vuelves, impertinente?

CATALINÓN

La razón hace al valiente.

DON JUAN

Y al cobarde hace el temor.  
El que se pone a servir  
voluntad no ha de tener, 1355  
y todo ha de ser hacer,  
y nada ha de ser decir.  
Sirviendo, jugando estás,  
y si quieres ganar luego,

---

1355-63 Todo el pasaje se basa en juegos de palabras sobre el vocabulario de naipes. *Hacer, decir, topar y perder* son lances del juego.

haz siempre, porque en el juego, 1360  
quien más hace, gana más.

CATALINÓN

Y también quien hace y dice,  
topa y pierde en cualquier parte.

DON JUAN

Esta vez quiero avisarte 1365  
porque otra vez no te avise.

CATALINÓN

Digo que de aquí adelante  
lo que me mandas haré,  
y a tu lado forzaré  
un tigre y un elefante;  
guárdese de mí un Prior, 1370  
que si me mandas que calle  
y le fuerce, he de forzalle  
sin réplica, mi señor.

(*Sale el* MARQUÉS DE LA MOTA.)

DON JUAN

Calla, que viene el Marqués.

CATALINÓN

Pues, ¿ha de ser el forzado? 1375

---

1362-65 *Dice-avise*, rima con seseo, que también está en el mismo pasaje en *TL*. Es otro de los puntos que señalan a Claramonte como autor.

1370-73 Estos cuatro versos no están en *Tan largo* ni tampoco en las ediciones abreviadas.

DON JUAN

Para vos, Marqués, me han dado  
un recaudo harto cortés

por esa reja, sin ver  
el que me lo daba allí;  
sólo en la voz conocí  
que me lo daba mujer.

1380

Dícete al fin que a las doce  
vayas secreto a la puerta,  
que estará esperando abierta,  
donde tu esperanza goce

1385

la posesión de tu amor,  
y que llevases por señas  
de Leonorilla y las dueñas,  
una capa de color.

MOTA

¿Que decís?

DON JUAN

Que este recado  
de una ventana me dieron  
sin ver quién.

1390

MOTA

Con él pusieron  
sosiego en tanto cuidado

¡Ay, amigo, sólo en ti  
mi esperanza renaciera!  
Dame esos pies.

1395

DON JUAN

Considera  
que no está tu prima en mí.

Eres tú quien ha de ser  
quien la tiene de gozar,  
y me llegas a abrazar  
los pies.

1400

MOTA

Es tal el placer  
que me ha sacado de mí.  
¡Oh Sol, apresura el paso!

MOTA

Ya el sol camina al Ocaso.

MOTA

Vamos, amigo, de aquí  
y de noche nos pondremos.  
Loco voy.

1405

DON JUAN

Bien se conoce.  
Mas yo sé bien que a las doce  
harás mayores extremos.

MOTA

¡Ay prima del alma, prima  
que quieres premiar mi fe!

1410

CATALINÓN

¡Vive Cristo que no dé  
una blanca por su prima!

*(Vase el MARQUÉS y sale DON JUAN TENORIO el Viejo.)*

TENORIO

¡Don Juan!

CATALINÓN

Tu padre te llama

DON JUAN

¿Qué manda Vueseñoría? 1415

TENORIO

Verte más cuerdo quería,  
más bueno, y con mejor fama.

¿Es posible que procuras  
todas las horas mi muerte?

DON JUAN

¿Por qué vienes de esa suerte? 1420

TENORIO

Por tu trato y tus locuras.

Al fin el Rey me ha mandado  
que te eche de la ciudad,  
porque está de una maldad  
con justa causa indignado.

1425

Que aunque me lo has encubierto  
ya en Sevilla el Rey lo sabe,  
cuyo delito es tan grave  
que a decírtelo no acierto.

¿En el Palacio Real  
traición, y con un amigo?  
Traidor, Dios te dé el castigo  
que pide delito igual.

1430

Mira que aunque al parecer

Dios te consiente y aguarda, 1435  
tu castigo no se tarda,  
y que castigo ha de haber  
para los que profanáis  
su nombre, y que es juez fuerte  
Dios en la muerte.

DON JUAN

¿En la muerte? 1440  
¿Tan largo me lo fiáis?  
De aquí allá hay larga jornada.

TENORIO

Breve te ha de parecer.

DON JUAN

Y la que tengo de hacer,  
pues a su Alteza le agrada, 1445  
ahora, ¿es larga también?

TENORIO

Hasta que el injusto agravio  
satisfaga el Duque Octavio,  
y apaciguados estén  
en Nápoles, de Isabela 1450  
los sucesos que has causado,  
en Lebrija, retirado  
por tu traición y cautela  
quiere el Rey que estés ahora;  
pena a tu maldad ligera. 1455

CATALINÓN [*Aparte:*]

Si el caso también supiera  
de la pobre pescadora,  
más se enojara el buen viejo.

TENORIO

Pues no te venzo y castigo  
con cuanto hago y cuanto digo, 1460  
a Dios tu castigo dejo. (*Vase.*)

CATALINÓN

Fuese el viejo enternecido.

DON JUAN

Luego las lágrimas copia,  
condición de viejos propia;  
vamos, pues ha anochecido, 1465  
a buscar al Marqués.

CATALINÓN

Vamos,  
y al fin gozarás su dama.

DON JUAN

Ha de ser burla de fama.

CATALINÓN

Ruego al Cielo que salgamos  
de ella en paz.

DON JUAN

¡Catalinón 1470  
en fin!

---

1463 *Luego las lágrimas copia. Luego vale por pronto, y copia por acumula. La frase equivale a «pronto se pone a llorar».*

CATALINÓN

Y tú, señor eres  
langosta de las mujeres;  
y con público pregón,  
    porque de ti se guardara  
cuando a noticia viniera 1475  
de la que doncella fuera,  
fuera bien se pregonara:  
    «Guárdense todos de un hombre  
que a las mujeres engaña,  
y es el burlador de España» 1480

DON JUAN

Tú me has dado gentil nombre.

*(Sale el MARQUÉS de noche, con MÚSICOS, y pasea el tablado,  
y se entran cantando.)*

MÚSICOS

*El que un bien gozar espera,  
cuando espera, desespera.*

DON JUAN

¿Qué es esto?

CATALINÓN

Música es.

MOTA

Parece que habla conmigo 1485  
el Poeta.



DON JUAN

¿Quién va?

MOTA

Amigo:

¿es Don Juan?

DON JUAN

¿Es el Marqués?

MOTA

¿Quién puede ser, sino yo?

DON JUAN

Luego que la capa vi  
que érades vos conocí.

1490

MOTA

Cantad, pues Don Juan llegó.

*(Cantan.)*

*El que un bien gozar espera,  
cuando espera, desespera.*

DON JUAN

¿Qué casa es la que miráis?

MOTA

De Don Gonzalo de Ulloa.

1495

DON JUAN

¿Dónde iremos?

MOTA

A Lisboa.

DON JUAN

¿Cómo, si en Sevilla estáis?

MOTA

Pues, ¿aqueso os maravilla?  
¿No vive, con gusto igual  
lo peor de Portugal 1500  
en lo mejor de Sevilla?

DON JUAN

¿Dónde viven?

MOTA

En la calle  
de la Sierpe, donde ves  
a Adán, vuelto en portugués  
que en aqueste amargo valle 1505  
con bocados solicitan  
mil Evas; que aunque dorados,  
en efecto, son bocados  
con que las vidas nos quitan.

---

1504-09 Como hace notar A. Castro, «portugués» era sinónimo de enamorado o de galante. Según eso, parece plausible interpretar el pasaje como una alegoría de la serpiente, Eva, el bocado a la manzana y los jóvenes enamoradizos o galanteadores que se pierden en la calle de la Sierpe, territorio de manflotas y lupanares.

CATALINÓN

Ir de noche no quisiera 1510  
por esa calle cruel,  
pues lo que de día en miel,  
de noche lo dan en cera.

Una noche, por mi mal,  
la vi sobre mí vertida, 1515  
y hallé que era corrompida  
la cera de Portugal.

DON JUAN

Mientras a la calle vais,  
yo dar un perro quisiera.

MOTA

Pues cerca de aquí me espera 1520  
un bravo.

DON JUAN

Si me dejáis,  
señor Marqués, vos veréis  
cómo de mí no se escapa.

MOTA

Vamos, y poneos mi capa  
para que mejor lo deis. 1525

DON JUAN

Bien habéis dicho; venid  
y me enseñaréis la casa.

---

1513-16 En la época «cera» es alusión al excremento, lo que aclara los chistes de Catalinón.

MOTA

Mientras el suceso pasa,  
la voz y el habla fingid.  
¿Veis aquella celosía?

1530

DON JUAN

Ya la veo.

MOTA

Pues llegad,  
y decid «Beatrís», y entrad.

DON JUAN

¿Qué mujer?

MOTA

Rosada y fría.

CATALINÓN

Será mujer cantimplora.

MOTA

En Gradas os aguardamos.

1535

DON JUAN

Adiós, Marqués.

---

1532 En *B*, con seseo, *Beatrís*, frente a *TL*, Beatriz.

1535 Gradas era lugar de cita y paseo de Sevilla, el andén o paseo de la Catedral.

CATALINÓN

¿Dónde vamos?

DON JUAN

Calla necio, calla agora;  
adonde la burla mía  
ejecute.

CATALINÓN

No se escapa  
nadie de ti.

DON JUAN

El trueco adoro.

1540

CATALINÓN

Echaste la capa al toro.

DON JUAN

Escapéme por la capa.      (*Vanse.*)

MOTA

La mujer ha de pensar  
que soy yo.

---

1538 Este verso es supernumerario, pero aparece en *TL* y en *B*, lo que indica que estaba en el original. En cambio en *TL* no está el verso anterior, que cumple rima, pero parece de relleno. Mi sospecha es que en el original el autor de la obra se distrajo al buscar la rima, y rimó *adonde la burla mía* con *rosada y fría*, creyendo terminar la redondilla, cuando *rosada y fría* era el final de la anterior redondilla. El autor original se saltó ese verso y esa rima, y los reelaboradores tardíos (Roque de Igueroa o la anterior compañía) completaron la redondilla con un verso de relleno, pero no pudieron quitar el verso supernumerario porque afectaría a la sintaxis de la siguiente redondilla.

MÚSICO

¡Qué gentil perro!

MOTA

Esto es acertar por yerro. 1545

MÚSICO

Todo este mundo es errar,  
que está compuesto de errores.

MOTA

El alma en las horas tengo,  
y en sus cuartos me prevengo  
para mayores favores. 1550

¡Ay, noche espantosa y fría,  
para que largos los goce  
corre veloz a las doce,  
y después no venga el día!

MÚSICO

¿A dónde guía la danza? 1555

MOTA

Cal de la Sierpe guiad.

MÚSICO

¿Qué cantaremos?

MOTA

Cantad  
lisonjas a mi esperanza.

(*Cantan.*)

*El que un bien gozar espera,  
cuando espera, desespera.*

1560

(*Vanse, y dice DOÑA ANA dentro.*)

DOÑA ANA

Falso, no eres el Marqués,  
que me has engañado.

DON JUAN

Digo.  
que lo soy.

DOÑA ANA

Fiero enemigo,  
mientes, mientes.

(*Sale el COMENDADOR medio desnudo, con espada y rodela.*)

DON GONZALO

La voz es  
de Doña Ana la que siento.

1565

DOÑA ANA

¿No hay quien mate este traidor  
homicida de mi honor?

DON GONZALO

¿Hay tan grande atrevimiento?  
«Muerto honor», dijo, ¡ay de mí!  
y es su lengua tan liviana  
que aquí sirve de campana.

1570

DOÑA ANA

Matadle.

(Sale DON JUAN, y CATALINÓN, con las espadas desnudas.)

DON JUAN

¿Quién está aquí?

DON GONZALO

La barbacana caída  
de la torre de ese honor  
que has combatido, traidor, 1575  
donde era alcaide la vida.

DON JUAN

Déjame pasar.

DON GONZALO

¿Pasar?  
Por la punta de esta espada.

DON JUAN

Morirás.

DON GONZALO

No importa nada.

DON JUAN

Mira que te he de matar. 1580



DON GONZALO

¡Muere, traidor!

DON JUAN

De esta suerte  
muero yo.

CATALINÓN

Si escapo de esta,  
no más burlas, no más fiesta.

DON GONZALO

¡Ay, que me has dado la muerte!  
Mas, si el honor me quitaste,  
¿de qué la vida servía?

1585

DON JUAN

¡Huye!

DON GONZALO

Aguarda, que es sangría  
con que el valor me aumentaste;  
mas no es posible que aguarde...  
Seguirá mi furor,  
que es traidor, y el que es traidor  
es traidor porque es cobarde.

1590

*(Entran muerto a DON GONZALO, y salen el MARQUÉS DE LA  
MOTA y MÚSICOS.)*

MOTA

Presto las doce darán,

y mucho Don Juan se tarda.  
¡Fiera pensión del que aguarda!

1595

(*Salen* DON JUAN y CATALINÓN.)

DON JUAN

¿Es el Marqués?

MOTA

¿Es Don Juan?

DON JUAN

Yo soy. Tomad vuestra capa.

MOTA

¿Y el perro?

DON JUAN

Funesto ha sido;  
al fin, Marqués, muerto ha habido.

CATALINÓN

Señor, del muerto te escapa.

1600

MOTA

¿Burlásteisla?

DON JUAN

Sí burlé.

---

1595 *Pensión*, «trabajo o incomodidad, que es inherente a un gozo cualquiera», Diccionario 1867.

CATALINÓN [*Aparte:*]

Y aun a vos os ha burlado.

DON JUAN

Caro la burla ha costado.

MOTA

Yo, Don Juan, lo pagaré,  
    porque estará la mujer  
quejosa de mí. 1605

DON JUAN

Las doce  
darán.

MOTA

Como mi bien goce  
nunca llegue a amanecer.

DON JUAN

Adiós, Marqués.

CATALINÓN

Muy buen lance 1610  
el desdichado hallará.

DON JUAN

Huyamos.

CATALINÓN

Señor, no habrá  
aguilita que me alcance. (*Vanse.*)

MARQUÉS

Vosotros os podéis ir  
todos a casa, que yo  
he de ir solo. 1615

MÚSICOS

Dios crió  
las noches para dormir.

(*Vanse, y dicen dentro:*)

(*Dentro*)

¿Viose desdicha mayor,  
y viose mayor desgracia?

MOTA

¡Válgame Dios, voces oigo  
en la plaza del Alcázar! 1620  
¿Qué puede ser a estas horas?  
Un hielo me baña el alma.  
Desde aquí parece todo  
una Troya que se abrasa, 1625  
porque tantas hachas juntas  
paren gigantes de llamas.  
Mas, una escuadra de luces  
se acerca a mí. ¿Por qué anda  
el fuego emulando al Sol, 1630

---

1626 *Hachas*, teas, antorchas.

dividiéndose en escuadras?  
Quiero preguntar lo que es.

*(Sale TENORIO el Viejo, y la guarda, con hachas.)*

TENORIO

¿Qué gente?

MOTA

Gente que aguarda  
saber de aqueste alboroto  
la ocasión.

TENORIO

Esta es la capa  
que dijo el Comendador  
en las postreras palabras.  
Préndanle.

1635

MOTA

¿Prenderme a mí?

TENORIO

Volved la espada a la vaina,  
que la mayor valentía  
es no tratar de las armas.

1640

MOTA

¿Cómo al Marqués de la Mota  
hablan así?

TENORIO

Dad la espada,  
que el Rey os manda prender.

MOTA

¡Vive Dios!

*(Sale el REY y acompañamiento.)*

REY

En toda España 1645  
no ha de caber, ni tampoco  
en Italia, si va a Italia.

TENORIO

Señor, aquí está el Marqués.

MOTA

¿Vuestra Alteza a mí me manda  
prender?

REY

Llevalde y ponedle 1650  
la cabeza en una escarpia.  
¿En mi presencia te pones?

MOTA

¡Ah, glorias de amor tiranas,  
siempre en el pasar ligeras  
como en el vivir pesadas! 1655  
Bien dijo un sabio que había

entre la boca y la taza  
peligro; mas el enojo  
del Rey me admira y espanta.  
¿No sabré por qué voy preso?

1660

TENORIO

¿Quién mejor sabrá la causa  
que Vueseñoría?

MOTA

¿Yo?

TENORIO

Vamos.

MOTA

Confusión extraña.

REY

Fulmínesele el proceso  
al Marqués luego, y mañana  
le cortarán la cabeza.  
Y al Comendador, con cuanta  
solemnidad y grandeza  
se da a las personas sacras  
y Reales, el entierro  
se haga; en bronce y piedra párea  
un sepulcro con un bulto  
la ofrezcan, donde, en Mosaicas  
labores, góticas letras

1665

1670

---

1664 *Fulminar un proceso*, ver nota al verso 1127.

1671 *Piedra párea* es mármol de Paros.

1672 *Bulto*, estatua.

den lenguas a su venganza. 1675  
Y entierro, bulto y sepulcro  
quiero que a mi costa se haga.  
¿Dónde Doña Ana se fue?

TENORIO

Fuese al sagrado Doña Ana  
de mi señora la Reina. 1680

REY

Ha de sentir esta falta  
Castilla, tal capitán  
ha de llorar Calatrava.

(*Vanse, todos. Sale BATRICIO desposado con ARMINTA, GASENO,  
VIEJO, BELISA y PASTORES MÚSICOS.*)

(*Cantan.*)

*Lindo sale el Sol de abril,  
por trébol y toronjil;  
y aunque le sirve de estrella  
Arminta sale más bella.* 1685

BATRICIO

Sobre esta alfombra florida,  
adonde, en campos de escarcha  
el sol sin aliento marcha 1690  
con su luz recién nacida,  
os sentad, pues nos convida  
al tálamo el sitio hermoso.

ARMINTA

Cantadle a mi dulce esposo  
favores de mil en mil. 1695



(*Músicos.*)

*Lindo sale el Sol de abril  
por trébol y toronjil.*

GASENO

Ya, Batricio, os he entregado  
el alma y ser en mi Arminta.

BATRICIO

Por eso se baña y pinta 1700  
de más colores el prado,  
Con deseos la he ganado,  
con obras la he merecido.

(*Músicos.*)

Tal mujer y tal marido 1705  
viven juntos años mil.  
*Lindo sale el Sol de abril  
por trébol y toronjil.*

BATRICIO

No sale así el Sol de Oriente  
como el Sol que al Alba sale,  
que no hay sol que al sol se iguale 1710  
de sus niñas y su frente;  
a este sol claro y luciente  
que eclipsa al sol su arrebol;  
y así cantadle a mi sol  
motetes de mil en mil. 1715

---

1715 *Motetes*, composiciones musicales.

(*Músicos.*)

*Lindo sale el Sol de abril  
por trébol y toronjil.*

ARMINTA

Batricio, aunque lo agradezco,  
falso y lisonjero estás;  
mas si tus rayos me das, 1720  
por ti ser luna merezco;  
tú eres el sol por quien crezco  
después de salir menguante,  
para que el Alba te cante  
la salva en tono sutil. 1725

(*Músicos.*)

*Lindo sale el Sol de abril  
por trébol y toronjil.*

(*Sale CATALINÓN, de camino.*)

CATALINÓN

Señores, el desposorio  
huéspedes ha de tener.

GASENO

A todo el mundo ha de ser 1730  
este contento notorio.  
¿Quién viene?

CATALINÓN

Don Juan Tenorio.

GASENO

¿El viejo?

CATALINÓN

No ese Don Juan.

BELISA

Será su hijo el galán.

BATRICIO

Téngolo por mal agüero,  
que galán y caballero  
quitan gusto y celos dan.

1735

Pues, ¿quién noticia les dio  
de mis bodas?

CATALINÓN

De camino  
pasa a Lebrija.

BATRICIO

Imagino  
que el demonio le envió;  
mas, ¿de qué me aflijo yo?  
Vengan a mis dulces bodas  
del mundo las gentes todas;  
mas, con todo... ¿Un caballero  
en mis bodas? Mal agüero.

1740

1745

GASENO

Venga el Coloso de Rodas  
venga el Papa, el Preste Juan,

y Don Alonso el Onceno  
con su Corte, que en Gaseno  
ánimo y valor verán. 1750

Montes en casa hay de pan,  
Guadalquivides de vino,  
Babilonias de tocino,  
y entre ejércitos cobardes  
de aves, para que los lardes,  
el pollo y el palomino.

Venga tan gran caballero  
a ser hoy en Dos Hermanas  
honra de estas nobles canas. 1760

BELISA

Es hijo del Camarero  
mayor.

BATRICIO

Todo es mal agüero  
para mí, pues le han de dar  
junto a mi esposa lugar.  
Aún no gozo y ya los cielos  
me están condenando a celos. 1765  
Amor, sufrir y callar.

(Sale DON JUAN TENORIO.)

DON JUAN

Pasando acaso he sabido  
que hay bodas en el lugar,  
y de ellas quise gozar, 1770  
pues tan venturoso he sido.

---

1753 *Guadalquivides*, con juego de palabras sobre *vides*, por el vino.

1756 *Lardar* son dos cosas: rellenar con tocino una carne, o bien trincharla. En *B* el error textual es grueso: *para que las cardes*.

1768 Pasando *acaso*, pasando casualmente.

GASENO

Vueseñoría ha venido  
a honrallas y engrandecellas.

BATRICIO

Yo, que soy el dueño de ellas  
digo entre mí que vengáis  
en hora mala.

1775

GASENO

¿No dais  
lugar a este caballero?

DON JUAN

Con vuestra licencia quiero  
sentarme aquí.

*(Siéntase junto a la novia.)*

BATRICIO

Si os sentáis  
delante de mí, señor,  
seréis de aquesa manera  
el novio.

1780

DON JUAN

Cuando lo fuera  
no escogiera lo peor.

GASENO

¡Que es el novio!

DON JUAN

De mi error  
y ignorancia perdón pido. 1785

CATALINÓN

¡Desventurado marido!

DON JUAN

Corrido está.

CATALINÓN

No lo ignoro:  
mas, si tiene de ser toro,  
¿qué mucho que esté corrido?  
No daré por su mujer 1790  
ni por su honor un cornado.  
¡Desdichado tú, que has dado  
en manos de Lucifer!

DON JUAN

¿Posible es que vengo a ser,  
señora, tan venturoso? 1795  
Envidia tengo al esposo.

ARMINTA

Parecéisme lisonjero.

BATRICIO

Bien dije que es mal agüero  
en bodas un poderoso.

---

1791 El *cornado* es moneda de bajo valor. El juego de palabras sobre *cornudo* es evidente.

DON JUAN

Hermosas manos tenéis  
para esposa de un villano.

1800

CATALINÓN

Si al juego le dais la mano,  
vos la mano perderéis.

BATRICIO

Celos, muerte no me deis.

GASENO

Ea, vamos a almorzar,  
porque pueda descansar  
un rato su Señoría.

1805

(*Tómale DON JUAN la mano a la novia.*)

DON JUAN

¿Por qué la escondéis?

ARMINTA

No es mía.

GASENO

¿Qué dices tú?

---

1802-03 *Dar la mano*, con el equívoco sobre el tema matrimonial y el vocabulario de naipes.

CATALINÓN

¿Yo? Que temo 1810  
muerte vil de esos villanos.

DON JUAN

Buenos ojos, blancas manos,  
en ellos me abraso y quemo.

CATALINÓN

Almagrar y echar a extremo:  
con ésta cuatro serán. 1815

DON JUAN

Ven, que mirándome están.

BATRICIO

¿En mis bodas caballero?  
Mal agüero.

GASENO

Cantad.

BATRICIO

Muero.

CATALINÓN

Canten, que ellos llorarán.

---

1814-15 *Almagrar* es marcar el ganado con almagre. *Echar a extremo*, apartar. Don Juan trata a las mujeres como reses. Arminta es la cuarta.



(*Músicos.*)

*Lindo sale el Sol de abril  
por trébol y toronjil,  
y aunque le sirve de estrella  
Arminta sale más bella.*

1820

(*Vanse todos, con que da fin la segunda jornada.*)

## JORNADA TERCERA

(Sale BATRICIO, *pensativo*.)

BATRICIO

Celos, reloj [de] cuidado[s] 1825  
que a todas las horas dais  
tormentos, con que matáis,  
aunque [andéis] desconcertados;  
celos, del vivir desprecios  
con qué ignorancias [n]acéis, 1830  
pues todo lo que tenéis  
de ricos, tenéis de necios,  
dejadme de atormentar,  
pues es cosa tan sabida  
que cuando Amor me da vida,  
la muerte me queréis dar: 1835  
¿qué me queréis, caballero,  
que me atormentáis así?  
Bien dije, cuando le vi

---

1824 El verso inicial de la redondilla en *B* es erróneo: *Celos, reloj y cuidado*. Se corrige según la redondilla que Claramonte pone en boca de Juana Tenorio en *Deste agua no beberé*.

1827 En *B*, *aunque days*, error de transmisión. Se corrige según Claramonte.

1829 En *B*, *bazeys*. El verso no ha dado lugar a muchas enmiendas y gran perplejidad. Parece que la enmienda más sencilla es admitir una mala lectura de ene por hache: los celos *nacen* con ignorancias al desconocer el celoso qué es lo que sucede.

|   |      |
|---|------|
| en mis bodas: «Mal agüero.»   |      |
| ¿No es bueno que se sentó<br>a cenar con mi mujer,<br>y a mí en el plato meter<br>la mano no me dejó?   | 1840 |
| Pues cada vez que quería<br>metella, la desviaba,<br>diciendo a cuanto tomaba:<br>«Grosería, grosería».   | 1845 |
| No se apartó de su lado<br>hasta cenar, de manera<br>que todos pensaban que era<br>yo padrino, él desposado;<br>y si decirle quería<br>algo a mi esposa, gruñendo<br>me la apartaba, diciendo:<br>«Grosería, grosería.»         | 1850 |
| Pues llegándome a quejar<br>a algunos, me respondían,<br>y con risa me decían:<br>«No tenéis de qué os quejar;<br>eso no es cosa que importe;<br>No tenéis de qué temer.<br>Callad, que debe de ser<br>uso de allá de la Corte. | 1855 |
| Buen uso, trato extremado.<br>Más no se usara en Sodoma:<br>que otro con la novia coma,<br>y que ayune el desposado.  | 1860 |
| Pues el otro bellacón,<br>a cuanto comer quería,<br>«¿Esto no coméis?», decía,<br>«No tenéis, señor, razón».  | 1865 |
|   | 1970 |

---

1843-55 Como ha observado A. Labertit, este episodio se basa en una «burla» clásica sobre la comida, que anticipa la burla sexual de Don Juan.

1865-68 La referencia bíblica a Sodoma enlaza con los valores «comer» y «ayunar» referidos a las bodas. La idea es clara.

Y de delante, al momento  
me lo quitaba. Corrido  
estoy. Pienso que esto ha sido  
culebra, y no casamiento. 1875

Ya no se puede sufrir  
ni entre cristianos pasar;  
y acabando de cenar  
con los dos, ¿mas... que a dormir  
se ha de ir también, si porfía, 1880  
con nosotros, y ha de ser  
el llegar yo a mi mujer  
«grosería, grosería»?

Ya viene, no me resisto.  
Aquí me quiero esconder, 1885  
pero ya no puede ser,  
que imagino que me ha visto.

(Sale DON JUAN TENORIO.)

DON JUAN

Batricio.

BATRICIO

Su Señoría,  
¿qué manda?

DON JUAN

Haceros saber...

BATRICIO

Mas, ¿que ha de venir a ser 1890  
alguna desdicha mía...?

---

1875 *Culebra* es la broma pesada, o novatada, que se gasta entre mozos.

DON JUAN

Que ha muchos días, Batricio,  
que a Arminta el alma le di,  
y he gozado...

BATRICIO

¿Su honor?

DON JUAN

Sí.

BATRICIO

|                             |      |
|-----------------------------|------|
| Manifiesto y claro indicio  | 1895 |
| de lo que he llegado a ver, |      |
| que si bien no le quisiera  |      |
| nunca a su casa viniera.    |      |
| Al fin, al fin es mujer.    |      |

DON JUAN

|                              |      |
|------------------------------|------|
| Al fin, Arminta, celosa      | 1900 |
| o quizá desesperada          |      |
| de verse de mí olvidada,     |      |
| y de ajeno dueño esposa,     |      |
| esta carta me escribió       |      |
| enviándome a llamar,         | 1905 |
| y yo prometí gozar           |      |
| lo que el alma prometió.     |      |
| Esto pasa de esta suerte,    |      |
| dad a vuestra vida un medio, |      |
| que le daré sin remedio      | 1910 |
| a quien lo impida la muerte. |      |

## BATRICIO

Si tú en mi elección lo pones,  
tu gusto pretendo hacer,  
que el honor y la mujer  
son malos en opiniones. 1915

La mujer, en opinión  
siempre más pierde que gana,  
que son como la campana  
que se estima por el son.

Y así es cosa averiguada 1920  
que opinión viene a perder  
cuando cualquiera mujer  
suen a campana quebrada.

No quiero, pues me reduces 1925  
el bien que mi amor ordena,  
mujer entre mala y buena,  
que es moneda de dos luces.

Gózala, señor, mil años,  
que yo quiero resistir,  
desengañar y morir, 1930  
y no vivir con engaños. (*Vase.*)

## DON JUAN

Con el honor le vencí,  
porque siempre los villanos  
tienen su honor en las manos  
y siempre miran por sí, 1935

que por tantas variedades  
es bien que se entienda y crea  
que el honor se fue al aldea  
huyendo de las ciudades.

Pero antes de hacer el daño 1940  
le pretendo reparar:  
a su padre voy a hablar

---

1915 *En opiniones*, es decir, en boca de las gentes.

1938 En la época *aldea* tenía tratamiento de género masculino.

para autorizar mi engaño.

Bien lo supe negociar;  
gozarla esta noche espero, 1945  
la noche camina, y quiero  
su viejo padre llamar.

Estrellas que me alumbráis,  
dadme en este engaño suerte,  
si el galardón en la muerte, 1950  
tan largo me lo guardáis.

(*Vase. Sale ARMINTA y BELISA.*)

BELISA

Mira que vendrá tu esposo,  
entra a desnudarte, Arminta.

ARMINTA

De estas infelices bodas  
no sé qué siento, Belisa. 1955

Todo hoy mi Batricio ha estado  
bañado en melancolía,  
todo en confusión y celos:  
mira qué grande desdicha.

Di, ¿qué caballero es este 1960  
que de mi esposo me priva?

La desvergüenza en España  
se ha hecho caballería.

Déjame, que estoy sin seso,  
déjame, que estoy perdida. 1965

¡mal hubiese el caballero  
que mis contentos me quita!

---

1960-1967 El romance en i-a y el motivo del falso caballero le dan a estas reflexiones de Arminta un valor premonitorio, y enlazan con las quejas («seguid al vil caballero!») de Tisbea.

BELISA

Callad, que pienso que viene,  
que nadie en la casa pisa  
de un desposado, tan recio. 1970

ARMINTA

Queda adiós, Belisa mía.

BELISA

Desenójale en los brazos.

ARMINTA

Plega a los cielos que sirvan  
mis suspiros de requiebros,  
mis lágrimas de caricias. 1975

(*Vanse.*) *Salen* DON JUAN, CATALINÓN, GASENO.)

DON JUAN

Gaseno, quedad con Dios.

GASENO

Acompañaros querría  
por darle de esta ventura  
el parabién a mi hija.

DON JUAN

Tiempo mañana nos queda. 1980

---

1972 El verso *desenójale en los brazos* aparece en muchas comedias de Andrés de Claramonte.



GASENO

Bien decís. El alma mía  
en la muchacha os ofrezco.

DON JUAN

Mi esposa, decid. (*Vase GASENO.*)  
Tú, ensilla,  
Catalinón.

CATALINÓN

¿Para cuándo?

DON JUAN

Para el Alba, que de risa  
muerta ha de salir mañana  
de este engaño. 1985

CATALINÓN

Allá en Lebrija,  
señor, nos está aguardando  
otra boda. Por tu vida  
que despaches presto en esta. 1990

DON JUAN

La burla más escogida  
de todas ha de ser esta.

CATALINÓN

Que saliésemos querría  
de todas bien.

DON JUAN

Si es mi padre  
el dueño de la justicia,  
y es la privanza del Rey,  
¿qué temes? 1995

CATALINÓN

De los que privan  
suele Dios tomar venganza  
si delitos no castigan,  
y se suelen en el juego 2000  
perder también los que miran.  
Yo he sido mirón del tuyo,  
y, por mirón, no querría  
que me cogiese algún rayo  
y me trocase en cecina. 2005

DON JUAN

Vete, ensilla, que mañana  
he de dormir en Sevilla.

CATALINÓN

¿En Sevilla?

DON JUAN

Sí.

CATALINÓN

¿Qué dices?  
Mira lo que has hecho, y mira  
que hasta la muerte, señor, 2010  
es corta la mayor vida,  
y que hay tras la muerte (imperio.)

*inferno*

DON JUAN

Si tan largo me lo fías,  
vengan engaños.

CATALINÓN

Señor...

DON JUAN

Vete, que ya me amohínas  
con tus temores extraños.

2015

CATALINÓN

Fuerza al Turco, fuerza al Scita,  
al Persa y al Garamanto,  
al Gallego, al Troglodita,  
al Alemán, y al Japón,  
al sastre, con su agujita  
de oro en la mano, imitando  
contino a la blanca niña. (Vase.)

2020

DON JUAN

La noche en negro silencio  
se extiende, y ya las Cabrillas  
entre racimos de estrellas  
el Polo más alto pisan.

2025

---

2018 Los garamantes o garamantos eran los antiguos libios.

2023 La mención de la blanca niña puede tener que ver con el romance «Estaba la blanca niña / bordando en su bastidor», como observa A. Castro. Pierre Guenoun hace observar, no sin malicia, que «l'allusion est beaucoup moins innocente, beaucoup plus "graveleuse"». Las burlas sobre los sastres, en boca de un gracioso, además, alcanzan, efectivamente, todos los tonos posibles.

2025 *Las Cabrillas* es el nombre popular con que se designa a la Osa Mayor.

Yo quiero poner mi engaño  
por obra, el amor me guía  
a mi inclinación, de quien  
no hay hombre que se resista.  
Quiero llegar a la cama.  
¡Arminta!

2030

*(Sale ARMINTA, como que está acostada.)*

ARMINTA

¿Quién llama a Arminta?  
¿Es mi Batricio?

DON JUAN

No soy  
tu Batricio.

ARMINTA

Pues, ¿quién?

DON JUAN

Mira  
de espacio, Arminta, quién soy.

2035

ARMINTA

¡Ay de mí! ¡Yo soy perdida!  
¿En mi aposento a estas horas?

---

2030 Conviene no olvidar que «inclinación» no tiene aquí significado psicológico, sino astrológico. El contexto y los usos de la época son muy claros: la *inclinación* de las estrellas es término astrológico. Compárese el párrafo de la comedia de Andrés de Claramonte, *El secreto en la mujer*: «Mira Tisbeo, el amor / es una infusión de estrellas / que ésta inclina a lo peor / ésta a lo mejor...»

DON JUAN

Estas son las horas mías.

ARMINTA

Volveos, que daré voces; 2040  
no excedáis la cortesía  
que a mi Batricio se debe;  
ved que hay romanas Emilias  
en Dos Hermanas también,  
y hay Lucrecias vengativas. 2045

DON JUAN

Escúchame dos palabras,  
y esconde de las mejillas  
en el corazón la grana,  
por ti más preciosa y rica.

ARMINTA

Vete, que vendrá mi esposo. 2050

DON JUAN

Yo lo soy. ¿De qué te admiras?

ARMINTA

¿Desde cuándo?

---

2043-45 Las referencias a Emilia y a Lucrecia como matronas romanas son también típicas del teatro de la época. Compárese con *Deste agua no beberé*, de Claramonte: *Mencia*: Yo sabré a tal desatino / freno y remedio poner. *D. Pedro*: ¿Cómo? *Mencia*: Imitando a Lucrecia.

2051-2060 La división de un verso entre dos réplicas se llama técnicamente *entilabé*. El recurso es clásico en Séneca. El final del segundo acto de *El secreto en la mujer* tiene un diálogo similar a éste, que abarca un *entilabé* de 35 versos en quintillas.

DON JUAN

Desde ahora.

ARMINTA

¿Quién lo ha tratado?

DON JUAN

Mi dicha.

ARMINTA

Y, ¿quién nos casó?

DON JUAN

Tus ojos.

ARMINTA

¿Con qué poder?

DON JUAN

Con la vista.

2055

ARMINTA

¿Sábelo Batricio?

DON JUAN

Sí,  
que te olvida.

ARMINTA

¿Que me olvida?

DON JUAN

Sí, que yo te adoro.

ARMINTA

¿Cómo?

DON JUAN

Con mis dos brazos.

ARMINTA

Desvía.

DON JUAN

¿Cómo puedo, si es verdad  
que muero?

2060

ARMINTA

¡Qué gran mentira!

DON JUAN

Arminta, escucha y sabrás,  
si quieres que te la diga,  
la verdad, si las mujeres  
sois de verdades amigas.  
Yo soy noble caballero,  
cabeza de la familia  
de los Tenorios antiguos,  
ganadores de Sevilla.

2065

Mi padre, después del Rey, 2070  
 se reverencia y se estima  
 en la Corte, y de sus labios  
 penden las muertes y vidas.  
 Torciendo el camino acaso,  
 llegué a verte, que Amor guía 2075  
 tal vez las cosas de suerte  
 que él mismo de ellas se admira.  
 Vite, adoréte, abraséme,  
 tanto que tu amor me obliga  
 a que contigo me case. 2080  
 Mira qué acción tan precisa.  
 Y aunque lo murmure el reino,  
 y aunque el Rey lo contradiga,  
 y aunque mi padre, enojado  
 con amenazas lo impida, 2085  
 tu esposo tengo de ser,  
 dando en tus ojos envidia  
 a los que viere en su sangre  
 la venganza que imagina.  
 Ya Batricio ha desistido 2090  
 de su acción, y aquí me envía  
 tu padre a darte la mano.  
 ¿Qué dices?

#### ARMINTA

No sé qué diga,  
 que se encubren tus verdades  
 con retóricas mentiras. 2095  
 Porque si estoy desposada,  
 como es cosa conocida,  
 con Batricio, el matrimonio  
 no se absuelve, aunque él desista.

#### DON JUAN

En no siendo consumado, 2100  
 por engaño o por malicia,  
 puede anularse.



ARMINTA

Es verdad.

Mas, ¡ay Dios! que no querría  
que me dejases burlada  
cuando mi esposo me quitas.

2105

DON JUAN

Ahora bien, dame esa mano,  
y esta voluntad confirma  
con ella.

ARMINTA

¿Que no me engañas?

DON JUAN

Mío el engaño sería.

ARMINTA

Pues jura que cumplirás  
la palabra prometida.

2110

DON JUAN

Juro a esta mano, señora,  
infierno de nieve fría,  
de cumplirte la palabra.

ARMINTA

Jura a Dios que te maldiga  
si no la cumples.

2115

DON JUAN

Si acaso  
la palabra y la fe mía  
te faltare, ruego a Dios  
que a traición y a alevosía  
me dé muerte un hombre.

[*Aparte.*]

(Muerto,  
que vivo Dios no permita)

ARMINTA

Pues con ese juramento  
soy tu esposa.

DON JUAN

El alma mía  
entre los brazos te ofrezco.

ARMINTA

Tuya es el alma y la vida.

2125

DON JUAN

¡Ay, Arminta de mis ojos!  
Mañana, sobre virillas  
de tersa plata, estrelladas

---

2118-19 Don Juan está repitiendo exactamente las condiciones de su peripécia frente al Comendador en el segundo acto: muerte, traición y alevosía.

2127 *Virillas*, «adorno en el calzado, especialmente en los zapatos de las mujeres, que le servía también de fuerza entre el cordobán y la suela» (*Dic. Autoridades*).

con clavos de oro de Tíbar,  
 pondrás los hermosos pies, 2130  
 y en prisión de gargantillas  
 la alabastrina garganta,  
 y los dedos en sortijas,  
 en cuyo engaste parezcan  
 estrellas las amatistas; 2135  
 y en cuyas orejas penden  
 transparentes perlas finas.

ARMINTA

A tu voluntad, esposo,  
 la mía desde hoy se inclina.  
 Tuya soy.

DON JUAN [*Aparte.*]

(¡Qué mal conoces 2140  
 al burlador de Sevilla!) (*Vanse.*)

(*Sale ISABELA, y FABIO, de camino.*)

ISABELA

¡Que me robase el [sueño]  
 la prenda que estimaba y más quería...  
 ¡Oh, riguroso empeño  
 de la verdad, oh máscara del día! 2145  
 ¡Noche al fin tenebrosa,  
 antípoda del Sol, del Sueño esposa!

FABIO

¿De qué sirve, Isabela,

---

2129 El oro de Tíbar, que era la Costa del Oro africana, era famoso.

2142 En *B*, que me robase el *dueño*. Corrijo según el *Tan largo*, coherente con los versos 2146-7.

la tristeza en el alma y en los ojos,  
si Amor todo es cautela, 2150  
y en campos de desdenes causa enojos,  
y el que se ríe agora,  
en breve espacio desventuras llora?

El mar está alterado  
y en grave temporal; tiempo [se] corre; 2155  
el abrigo han tomado  
las galeras, Duquesa, de la torre  
que esta playa corona.

ISABELA

[¿A]dónde estamos, [Fabio?]

FABIO

En Tarragona.

Y de aquí a poco espacio 2160  
daremos en Valencia, ciudad bella,  
del mismo Sol Palacio;  
divertirás algunos días en ella,  
y después, a Sevilla  
irás a ver la octava maravilla. 2165

Que si a Octavio perdiste  
más galán es Don Juan, y de [notorio]  
solar. ¿De qué estás triste?  
Conde dicen que es ya Don Juan Tenorio,

---

2155 En *B*, *tiempo socorre*, con un evidente error de transmisión. Como *tiempo* quiere decir *temporal* en lenguaje náutico (ver el monólogo de Tisbea en el primer acto), entiendo que la idea de «correr un temporal» es clara. Por otra parte, «correr un tiempo» es término también náutico.

2159 El verso de *B* está muy defectuosamente transmitido: *Isab.* Donde estamos. *Fab.* En Tarragona. Faltan varias sílabas que los editores completan de distintas maneras. Mi propuesta es asumir la variante donde/adonde, típica de varios pasajes del *Burlador*, y suponer que a Fabio se le está nombrando expresamente en el texto.

2163 *días*, monosílabo para mantener la medida.

2167 En *B*, *y de Tenorio*, error de transmisión. Desde Hartzenbusch se ha enmendado en *notorio*.

el Rey con él te casa, 2170  
y el padre es la privanza de su Casa.

ISABELA

No nace mi tristeza  
de ser esposa de Don Juan, que el mundo  
conoce su nobleza;  
en la esparcida voz mi agravio fundo, 2175  
que esta opinión perdida  
he de llorar mientras tuviere vida.

FABIO

Allí una pescadora  
tiernamente suspira y se lamenta,  
y dulcemente llora. 2180  
Acá viene sin duda, y verte intenta.  
Mientras llamo [a] tu gente  
lamentaréis las dos más dulcemente.

(*Vase FABIO y sale TISBEA.*)

TISBEA

¡Robusto mar de España,  
ondas de fuego, fugitivas ondas, 2185  
Troya de mi cabaña  
que ya el fuego por mares y por ondas  
en sus abismos fragua  
y [en] el mar forma por las llamas [de] agua!  
¡Maldito el leño sea 2190  
que a tu amargo cristal halló camino,

---

2182 En *B*, *llamo tu gente*.

2189 En *B*, *y el mar forma por las llamas agua*. Verso erróneo por falta de una sílaba, y con sintaxis defectuosa. La enmienda es mía, y se basa en la construcción sintáctica: en sus abismos fragua / en el mar forma, ondas de fuego llamas de agua

y, antojo de Medea,  
tu cáñamo primero, o primer lino  
aspado de los vientos,  
para telas de engaños e instrumentos! 2195

ISABELA

¿Por qué del mar te quejas  
tan tiernamente, hermosa pescadora?

TISBEA

Al mar formo mil quejas,  
dichosa vos, que en su tormento agora  
de él os estáis riendo. 2200

ISABELA

También quejas del mar estoy haciendo.  
¿De dónde sois?

TISBEA

De aquellas  
cabañas que miráis del viento heridas,  
tan victorioso entre ellas,  
cuyas pobres paredes, desparcidas, 2205  
van en pedazos graves,  
dándoles mil graznidos [ya] las aves.

En sus pajas me dieron  
corazón de fortísimo diamante,  
mas las obras me hicieron 2210  
de este monstruo que ves tan arrogante

---

2192 Tisbea imprecaba sobre el mismo motivo clásico que Catalinón: el antojo de Medea es la historia de Jasón y la nave Argos.

2194 *Aspado*, tejido sobre un bastidor en forma de aspa.

2207 En *B*, *dándoles mil graznidos a las aves*. Error de transmisión. Basta con rescatar la variante *a/ya* para aclarar la sintaxis.

ablandarme, de suerte  
que al sol, la cera es más robusta y fuerte.  
¿Sois vos la Europa hermosa,  
que esos toros os llevan?

ISABELA

A Sevilla 2215  
llévanme a ser esposa  
contra mi voluntad.

TISBEA

Si mi mancilla  
a lástima os provoca,  
y si injurias del mar os tienen loca,  
en vuestra compañía 2220  
para serviros como humilde esclava  
me llevad, que querría,  
si el dolor, o la afrenta no me acaba,  
pedir al Rey justicia  
de un engaño cruel, de una malicia. 2225  
Del agua derrotado  
a esta tierra llegó un Don Juan Tenorio  
difunto y anegado;  
amparéle, hospedéle en tan notorio  
peligro, y el vil huésped 2230  
víbora fue a mi planta en tierno césped.  
Con palabra de esposo,  
la que de nuestra costa burla hacía  
se rindió al engañoso.  
¡Mal haya la mujer que en hombres fía! 2235  
Mira si es justo que venganza tome.

---

2215 En *B* falta *a Sevilla*, con pérdida de rima, que hay que rescatar del *Tan largo*.

ISABELA

¡Calla, mujer maldita!  
¡Vete de mi presencia, que me has muerto!  
Mas, si el dolor te incita  
no tienes culpa tú. Prosigue, [¿es cierto?] 2240

TISBEA

Tan claro es como el día.

ISABELA

¡Mal haya la mujer que en hombres fía!  
Pero sin duda el Cielo  
a ver estas cabañas me ha traído, 2245  
y de ti mi consuelo  
en tan grave pasión ha renacido  
para venganza mía.  
¡Mal haya la mujer que en hombres fía!

TISBEA

Que me llevéis os ruego 2250  
con vos, señora, a mí y a un viejo padre,  
porque de aqueste fuego  
la venganza me dé que más me cuadre,  
y al Rey pida justicia  
de este engaño y traición, de esta malicia. 2255  
Anfriso, en cuyos brazos  
me pensé ver en tálamo dichoso,  
dándole eternos lazos,  
conmigo ha de ir, que quiere ser mi esposo.

---

2241 En *B*, *prosigue el cuento*, con error de rima. Sigo a *TL*.

2242-2261 En vez de estos versos, *B* da ocho versos de transmisión muy defectuosa e incoherencias de estructura. Rescato el fragmento según *TL*.



ISABELA

Ven en mi compañía. 2260

ISABELA

¡Mal haya la mujer que en hombres fía!

(*Vanse, y salen* DON JUAN *y* CATALINÓN.)

CATALINÓN

Todo en mal estado está.

DON JUAN

¿Cómo?

CATALINÓN

Que Octavio ha sabido  
la traición de Italia ya,  
y el de la Mota, ofendido 2265  
de ti, justas quejas da,

y dice que fue el recado  
que de su prima le diste,  
fingido y disimulado,  
y con su capa emprendiste 2270  
la traición que le ha infamado.

Dicen que viene Isabela  
a que seas su marido  
y dicen...

DON JUAN

¡Calla!

---

2262 En *B*, *todo enmaletado*, otro ejemplo más de pésima transmisión.

2270 En *B*, *enprestiste*, incomprensible.

CATALINÓN

Una muela  
en la boca me has rompido. 2275

DON JUAN

¡Hablador! ¿Quién te revela  
tanto disparate junto?

CATALINÓN

¿Disparate?

DON JUAN

Disparate.

CATALINÓN

Verdades son.

DON JUAN

No pregunto  
si lo son. Cuando me mate  
Octavio, ¿estoy yo difunto? 2280  
¿No tengo manos también?  
¿Dónde me tienes posada?

CATALINÓN

En calle oculta.

DON JUAN

Está bien.

CATALINÓN

La iglesia es tierra sagrada. 2285

DON JUAN

Di que de día me den  
en ella la muerte. ¿Viste  
al novio de Dos Hermanas?

CATALINÓN

Allí le vi, ansiado y triste.

DON JUAN

Arminta, estas dos semanas 2290  
no ha de caer en el chiste.

CATALINÓN

Tan bien engañada está  
que se llama Doña Arminta.

DON JUAN

Graciosa burla será.

CATALINÓN

Graciosa burla, y sucinta, 2295  
mas ella la llorará.

*(Descúbrese un sepulcro de  
DON GONZALO DE ULLOA.)*

DON JUAN

¿Qué sepulcro es este?

CATALINÓN

Aquí  
Don Gonzalo está enterrado.

DON JUAN

Este es a quien muerte di.  
Gran sepulcro le han labrado. 2300

CATALINÓN

Ordenólo el Rey así.  
¿Cómo dice este letrado?

DON JUAN

«Aquí aguarda del Señor  
el más leal caballero  
la venganza de un traidor.» 2305  
Del mote reírme quiero.  
Y, ¿avéis vos de vengar,  
buen viejo, barbas de piedra?

CATALINÓN

No se las podrá pelar  
quien barbas tan fuertes medra. 2310

DON JUAN

Aquesta noche a cenar  
os aguardo en mi posada;  
allí el desafío haremos  
si la venganza os agrada;

---

2310 En *B*, que en *barbas muy fuertes medra*. La lección correcta es la de *TL* con el verbo *medrar* con valor causativo: hacer medrar. El pasaje es especialmente controvertido y remito a mi edición del *Burlador* (Kassel, 1987) para más detalles.

aunque mal reñir podremos  
si es de piedra vuestra espada.

2315

CATALINÓN

Ya, señor, ha anochecido;  
vámonos a recoger.

DON JUAN

Larga esta venganza ha sido;  
si es que vos la habéis de hacer  
importa no estar dormido,

2320

que si a la muerte aguardáis  
la venganza, la esperanza  
agora es bien que perdáis,  
pues vuestro enojo y venganza  
tan largo me lo fiáis. (*Vanse.*)

2325

(*Ponen la mesa dos CRIADOS.*)

CRIADO 1

Quiero apercibir la [mesa,]  
que vendrá a cenar Don Juan.

CRIADO 2

Puestas las mesas están.  
¡Qué flema tiene si empieza!

2330

Ya tarda como solía  
mi señor. No me contenta:  
la bebida se calienta  
y la comida se enfría.

Mas, ¿quién a Don Juan ordena  
esta desorden?

2335

---

2326 En *B*, la *cena* con error de rima. Corrijo en *mesa*, de acuerdo con la acotación, y visto que la rima con *seseo* aparece en el texto.

2336 *Desorden*, en femenino quiere decir «mala orden».

(*Entran* DON JUAN y CATALINÓN.)

DON JUAN

¿Cerraste?

CATALINÓN

Ya cerré, como mandaste.

DON JUAN

¡Hola, tráiganme la cena!

CRIADO 2

Ya está aquí.

DON JUAN

Catalinón,  
siéntate.

CATALINÓN

Yo soy amigo  
de cenar de espacio.

2340

DON JUAN

Digo  
que te sientes.

CATALINÓN

La razón  
haré.

---

2342-43 *Hacer la razón es brindar.*

CRIADO 1

También es camino  
este. ¿Si cena con él...?

DON JUAN

Siéntate.

*(Un golpe dentro.)*

CATALINÓN

Golpe es aquel.

2345

DON JUAN

Que llamaron imagino.  
Mira quién es.

CRIADO 1

Voy volando.

CATALINÓN

¿Si es la justicia, señor?

DON JUAN

Sea, no tengas temor.

*(Vuelve el CRIADO huyendo.)*

¿Quién es, de qué estás temblando?

2350

CATALINÓN

De algún mal da testimonio.

DON JUAN

Mal mi cólera resisto.  
Habla, responde: ¿qué has visto?  
¿Asombróte algún demonio?

Ve tú, y mira aquella puerta,  
presto, acaba.

2355

CATALINÓN

¿Yo?

DON JUAN

Tú, pues,  
acaba, menea los pies.

CATALINÓN

A mi agüela hallaron muerta,  
como racimo colgada,  
y desde entonces se suena  
que anda siempre su alma en pena.  
Tanto golpe no me agrada.

2360

DON JUAN

Acaba.

CATALINÓN

Señor, si sabes  
que soy un Catalinón...

DON JUAN

Acaba.

267



CATALINÓN

Fuerte ocasión.

2365

DON JUAN

¿No vas?

CATALINÓN

¿Quién tiene las llaves  
de la puerta?

CRIADO 2

Con la aldaba  
está cerrada, no más.

DON JUAN

¿Qué tienes? ¿Por qué no vas?

CATALINÓN

Hoy Catalinón acaba.

2370

Mas, ¿si las forzadas vienen  
a vengarse de los dos?

*(Llega CATALINÓN a la puerta  
y viene corriendo, cae, y levántase.)*

DON JUAN

¿Qué es eso?

CATALINÓN

¡Válgame Dios!  
¡Que me matan, que me tienen!

DON JUAN

¿Quién te tiene? ¿Quién te mata? 2375  
¿Qué has visto?

CATALINÓN

Señor, yo allí  
vide, cuando luego fui,  
¿quién me ase, quién me arrebató?  
llegué cuando después, ciego,  
cuando vile, juro a Dios, 2380  
habló y dijo ¿quién sois vos?  
respondió, respondí luego,  
topé y vide...

DON JUAN

¿A quién?

CATALINÓN

No sé.

DON JUAN

¡Cómo el vino desatina!  
Dame la vela, gallina, 2385  
y yo a quien llama veré.

*(Toma DON JUAN la vela, y llega a la puerta, sale al encuentro DON GONZALO, en la forma que estaba en el sepulcro, y DON JUAN se retira atrás turbado, empuñando la espada, y en la otra la vela, y DON GONZALO hacia él con pasos menudos, y al compás DON JUAN, retirándose, hasta estar en medio del teatro.)*

DON JUAN

¿Quién va?

DON GONZALO

Yo soy.

DON JUAN

¿Quién sois vos?

DON GONZALO

Soy el caballero honrado  
que a cenar has convidado.

DON JUAN

Cena habrá para los dos, 2390  
y si vienen más contigo  
para todos cena habrá;  
ya puesta la mesa está.  
Siéntate.

CATALINÓN

¡Dios sea conmigo!  
¡San Panuncio, San Antón! 2395  
Pues, ¿los muertos comen, di?  
Por señas dice que sí.

DON JUAN

Siéntate, Catalinón.

CATALINÓN

No señor, yo lo recibo  
por cenado.

DON JUAN

Es desconcierto, 2400  
¿qué temor tienes a un muerto?  
¿Qué hicieras estando vivo?  
Necio y villano temor.

CATALINÓN

Cena con tu convidado,  
que yo, señor, ya he cenado. 2405

DON JUAN

¿He de enojarme?

CATALINÓN

Señor,  
vive Dios que huelo mal.

DON JUAN

Llega, que aguardando estoy.

CATALINÓN

Yo pienso que muerto estoy,  
y está muerto mi arrabal. 2410

*(Tiemblan los criados.)*

DON JUAN

Y vosotros, ¿qué decís  
y qué hacéis? Necio temblar.

---

2410 *Arrabal*, es lenguaje argótico por posaderas.

CATALINÓN

Nunca quisiera cenar  
con gente de otro país.

¿Yo, señor, con convidado  
de piedra?

2415

DON JUAN

Necio temor.  
Si es piedra, ¿qué te ha de hacer?

CATALINÓN

Dejarme descalabrado.

DON JUAN

Háblale con cortesía.

CATALINÓN

¿Está bueno? ¿Es buena tierra  
la otra vida? Es llano o sierra?  
¿Préciase allá la poesía?

2420

CRIADO 1

A todo dice que sí  
con la cabeza.

CATALINÓN

¿Hay allá  
muchas tabernas? Sí habrá,  
si Noé reside allí.

2425

DON JUAN

Hola, dadnos de cenar.

CATALINÓN

Señor muerto, ¿allá se bebe  
con nieve? (*Baja la cabeza.*)

¿Así que allá hay nieve?  
Buen país.

DON JUAN

Si oír cantar  
queréis, cantarán. (*Baja la cabeza.*)

2430

CRIADO 1

Sí, dijo.

DON JUAN

Cantad.

CATALINÓN

Tiene el señor muerto  
buen gusto.

CRIADO 1

Es noble por cierto,  
y amigo de regocijo.

(*Cantan dentro.*)

*Si de mi amor aguardáis,  
señora, de aquesta suerte*

2435

*el galardón a la muerte,  
¡qué largo me lo fiáis!*

CATALINÓN

O es sin duda veraniego  
el seor muerto, o debe ser  
hombre de poco comer.  
Temblando al plato me llego.

Poco beben por allá, (*Bebe.*)  
Yo beberé por los dos:  
brindis de piedra. Por Dios,  
menos temor tengo ya.

2445

(*Cantan.*)

*Si este plazo me convida  
para que serviros pueda,  
pues larga vida me queda,  
dejad que pase la vida.*

2450

*Si de mi amor aguardáis,  
señora, de aquesta suerte  
el galardón a la muerte  
¡qué largo me lo fiáis!*

CATALINÓN

¿Con cuál de tantas mujeres  
como has burlado, señor,  
hablan?

2455

DON JUAN

De todas me río,  
amigo, en esta ocasión.  
En Nápoles, a Isabela  
burlé.

Esa ya no es hoy 2460  
 burlada, porque se casa  
 contigo, como es razón.  
 Burlaste a la pescadora  
 que del mar te redimió,  
 pagándole el hospedaje 2465  
 en moneda de rigor.  
 Burlaste a Doña Ana...

DON JUAN

Calla,  
 que hay parte aquí que lastó  
 por allá, y vengarse aguarda.

CATALINÓN

Hombre es de mucho valor,  
 que él es piedra y tú eres carne,  
 no es buena resolución.

*(Hace señas que se quite la mesa, y quedan solos.)*

DON JUAN

Hola, quitad esa mesa,  
 que hace señas que los dos  
 nos quedemos, y se vayan  
 los demás. 2475

---

2468 *Lastó*. Según A. Castro, *lastar* es «pagar con creces, sufrir». Sin embargo, Cobarruvias es más explícito y aclara bien la idea del texto: «*Lastar*: es hazer el gasto en alguna cosa con ánimo y con derecho de recobrarlo de otro a cuya cuenta se pone. Quando yo he sido fiador de uno, y me han hecho pagar por él la deuda principal y costas, se me da la carta de pago, y lasto para cobrar de la parte a quien fié; y dízese lasto las costas que me han hecho por él.»



## CATALINÓN

Malo, por Dios,  
no te quedes, porque hay muerto  
que mata de un mojicón  
a un gigante.

## DON JUAN

Salíos todos.  
¿A ser yo Catalinón? 2480  
Vete.

*(Vanse, y quedan los dos solos, y hace señas  
que cierre la puerta.)*

¿Que cierre la puerta?  
Ya está cerrada, y ya estoy  
aguardando lo que quieres,  
sombra, fantasma o visión.  
Si andas en pena, o si buscas 2485  
alguna satisfacción,  
aquí estoy, dímelo a mí,  
que mi palabra te doy  
de hacer todo lo que ordenes.  
¿Estás gozando de Dios? 2490  
¿Eres alma condenada  
o de la Eterna Región?  
¿Dite la muerte en pecado?  
Habla, que aguardando estoy.

## DON GONZALO

*(Paso, como cosa del otro mundo.)*

¿Cumplirásme una palabra 2495  
como caballero?

DON JUAN

Honor  
tengo, y las palabras cumplo,  
porque caballero soy.

DON GONZALO

Dame esa mano, no temas.

DON JUAN

¿Eso dices? ¿Yo, temor? 2500  
Si fueras el mismo infierno  
la mano te diera yo. (*Dale la mano.*)

DON GONZALO

Bajo esa palabra y mano,  
mañana a las diez te estoy  
para cenar aguardando. 2505  
¿Irás?

DON JUAN

Empresa mayor  
entendí que pedías.  
Mañana tu huésped soy,  
¿dónde he de ir?

DON GONZALO

A la capilla.

DON JUAN

¿Iré solo?  
No, id los dos, 2510

y cúmpleme la palabra  
como la he cumplido yo.

DON JUAN

Digo que la cumpliré,  
que soy Tenorio.

DON GONZALO

Y yo soy  
Ulloa.

DON JUAN

Yo iré sin falta.

2515

DON GONZALO

Yo lo creo, adiós.

DON JUAN

Adiós.

*(A la puerta.)*

Aguarda, te alumbraré.

DON GONZALO

No alumbres, que en gracia estoy.

*(Vase muy poco a poco, mirando a DON JUAN, y DON JUAN a él,  
hasta que desaparece, y queda DON JUAN con pavor.)*

## DON JUAN

¡Válgame Dios! Todo el cuerpo  
se ha bañado de un sudor 2520  
helado, y en las entrañas  
se me ha helado el corazón.  
Un aliento respiraba,  
organizando la voz  
tan frío, que parecía 2525  
infernál respiración.  
Cuando me tomó la mano  
de suerte me la abrasó,  
que un infierno parecía  
más que no vital calor. 2530  
Pero todas son ideas  
que da a la imaginación  
el temor; y temer muertos  
es más villano temor.  
Si un cuerpo con alma noble, 2535  
con potencias y razón,  
y con ira, no se teme,  
¿quién cuerpos muertos temió?  
Iré mañana a la iglesia  
donde convidado estoy, 2540  
porque se admire y espante  
Sevilla de mi valor.

*(Vase, sale el REY, DON JUAN TENORIO  
el Viejo, y acompañamiento.)*

REY

¿Llegó al fin Isabela?

TENORIO

Y disgustada.

REY

Pues, ¿no ha tomado bien el casamiento?

TENORIO

Siente, señor, el nombre de infamada. 2545

REY

De otra causa procede su tormento,  
¿dónde está?

TENORIO

En el convento está alojada  
de las Descalzas.

REY

Salga del convento  
luego al punto, que quiero que en Palacio  
asista con la Reina, más de espacio. 2550

TENORIO

Si ha de ser con Don Juan el desposorio,  
manda, señor, que tu presencia vea.

REY

Véame, y galán salga, que notorio  
quiero que este placer al mundo sea.  
Conde será desde hoy Don Juan Tenorio  
de Lebrija, él la mande y la posea;  
que si Isabela a un Duque corresponde,  
ya que ha perdido un Duque, gane un Conde.

TENORIO

Todos por la merced tus pies besamos.

REY

Merecéis mi favor tan dignamente 2560  
que si aquí los servicios ponderamos,  
me quedo atrás con el favor presente.  
Paréceme, Don Diego, que hoy hagamos  
las bodas de Doña Ana juntamente.

TENORIO

¿Con Octavio?

REY

No es bien que el Duque Octavio 2465  
sea el restaurador de aqueste agravio.  
Doña Ana, con la Reina, me ha pedido  
que perdone al Marqués, porque Doña Ana,  
ya que el padre murió, quiere marido,  
porque si le perdió, con él le gana. 2570  
Iréis con poca gente, y sin ruido  
luego, a hablarle a la fuerza de Triana.  
Por su satisfacción y por su abono,  
de su agraviada prima, le perdono.

TENORIO

Ya he visto lo que tanto deseaba. 2575

REY

Que esta noche han de ser, podéis decille,  
los desposorios.

TENORIO

Todo en bien se acaba;  
fácil será al Marqués el persuadille,  
que de su prima amartelado estaba.

REY

También podéis a Octavio prevenille; 2580  
desdichado es el Duque con mujeres,  
son todas opinión y pareceres;  
hanme dicho que está muy enojado  
con Don Juan.

TENORIO

No me espanto, si ha sabido 2585  
de Don Juan el delito averiguado  
que la causa de tanto daño ha sido.  
El Duque viene.

REY

No dejéis mi lado,  
que en el delito sois comprendido.

*(Sale el DUQUE OCTAVIO.)*

OCTAVIO

Los pies, invicto Rey, me dé tu Alteza.

REY

Alzad, Duque, y cubrid vuestra cabeza. 2590  
¿Qué pedís?

OCTAVIO

Vengo a pedirlos,  
postrado ante vuestras plantas,  
una merced, cosa justa,  
digna de serme otorgada.

REY

Duque, como justa sea, 2595  
digo que os doy mi palabra  
de otorgárosla. Pedid.

OCTAVIO

Ya sabes, señor, por cartas  
de tu Embajador, y el mundo  
por la lengua de la fama 2600  
sabe, que Don Juan Tenorio,  
con española arrogancia,  
en Nápoles una noche,  
para mí noche tan mala,  
con mi nombre profanó 2605  
el sagrado de una Dama.

REY

No pases más adelante,  
ya supe vuestra desgracia,  
en efecto. ¿Qué pedís?

OCTAVIO

Licencia que en la campaña 2610  
defienda cómo es traidor.

TENORIO

Eso no, su sangre clara  
es tan honrada...



REY

Tenorio...

TENORIO

Señor...

OCTAVIO

¿Quién eres, que hablas  
en la presencia del Rey,  
de esa suerte?

2615

TENORIO

Soy quien calla  
porque me lo manda el Rey,  
que si no, con esta espada  
te respondiera.

OCTAVIO

Eres viejo.

---

2614-20 Aquí hay una incongruencia en el texto del *Burlador*. Octavio conoce de sobra al padre de Don Juan, porque fueron presentados al comienzo del segundo acto, y el Rey le encargó al Tenorio viejo que diera hospedaje al Duque. Estas incongruencias no están en el pasaje homólogo del *Tan largo*, que además mantiene las octavas reales, ya que en ese pasaje el interlocutor del Rey es don Pedro Tenorio. Esto hace que no se pueda sustituir un pasaje por otro, ya que en la nueva versión Fabio ha sustituido a Don Pedro como acompañante de Isabela. Este es un ejemplo claro de que la recuperación del texto por varios miembros de la compañía que lo había representado ha dejado lagunas imposibles de resolver y que afectan a la coherencia global de la obra. También demuestra que la última remodelación del texto es ajena a su autor original y tiene que ver con la infraestructura de la compañía teatral.

TENORIO

Ya he sido mozo en Italia, 2620  
a vuestro pesar un tiempo:  
ya conocieron mi espada  
en Nápoles y en Milán.

OCTAVIO

Tienes ya la sangre helada, 2625  
no vale fui, sino soy.

TENORIO

Pues fui y soy. (*Empuña.*)

REY

Tened, basta,  
bueno está. Callad, Don Diego,  
que a mi persona se guarda  
poco respeto, y vos, Duque,  
después que las bodas se hagan, 2630  
más de espacio me hablaréis.  
Gentilhombre de mi Cámara  
es Don Juan, y hechura mía,  
y de aqueste tronco rama.  
Mirad por él.

OCTAVIO

Yo lo haré, 2635  
gran señor, como lo mandas.

REY

Venid conmigo, Don Diego.

TENORIO

¡Ay, hijo, que mal me pagas  
el amor que te he tenido!

REY

Duque...

OCTAVIO

Gran señor...

REY

Mañana 2640  
[estas] bodas se han de hacer.

OCTAVIO

Háganse, pues tú lo mandas.

(*Vanse, y salen el MARQUÉS y TENORIO el Viejo.*)

TENORIO

Muy bien le podéis quitar  
las prisiones al Marqués.

MOTA

Si para mi muerte es 2645  
albricias os quiero dar.

---

2641 En *B*, *vuestras bodas se han de hacer*, absolutamente incongruente con la situación. No son precisamente las bodas de Octavio las que se hacen. Él es el único que queda desparejado, tras la decisión del Rey de perdonar al Marqués.

2643-70 Esta escena se ha perdido en *El burlador*. Se rescata del *Tan largo*, aunque en *TL* seguramente está incompleta por corte editorial.

TENORIO

El Rey os manda soltar  
de la prisión.

MOTA

¿Si ha sabido  
mi inocencia, y el que ha sido  
de esta maldad agresor...? 2550  
Que callo, por vuestro honor,  
aunque estoy tan ofendido...

TENORIO

¿Por mi honor? Si a vuestro tío  
matáis, ¿soy culpado yo?

MOTA

Porque Don Juan le mató, 2655  
y a mí la culpa me echáis.  
A Don Juan mi capa di,  
(¡Ah, engañoso caballero!)  
sin culpa padezco y muero.

TENORIO

¿Qué decís?

MOTA

Que esto es así. 2660  
Un recado recibí  
para que a mi prima goce,  
de quien su error se conoce,

---

2656 Este verso no completa la rima. Hay que pensar que en medio hay un corte editorial de seis versos, y que éste es el último de una décima.

pues, engañoso y cruel,  
fue a las once para él, 2665  
y para mí fue a las doce.

Y aunque siento que matase  
a mi tío, más sentido  
estoy, y más ofendido,  
de que a mi prima gozase. 2670

(*Vanse, y salen* GASENO, ARMINTA  
y OCTAVIO.)

GASENO

Este señor nos dirá  
dónde está Don Juan Tenorio;  
señor, ¿si está por acá  
un Don Juan, a quien notorio  
ya su apellido será? 2675

OCTAVIO

Don Juan Tenorio diréis.

ARMINTA

Sí, señor. Ese Don Juan.

OCTAVIO

Aquí está, ¿qué le queréis?

ARMINTA

Es mi esposo ese galán.

OCTAVIO

¿Cómo?

ARMINTA

Pues, ¿no lo sabéis,  
siendo del Alcázar vos? 2680

OCTAVIO

No me ha dicho Don Juan nada.

GASENO

¿Es posible?

OCTAVIO

Sí, por Dios.

GASENO

Doña Arminta es muy honrada  
cuando se casen los dos, 2685  
que cristiana vieja es  
hasta los huesos, y tiene  
de la hacienda el interés,  
[y a su virtud aún le aviene,]  
más bien que un Conde, un Marqués. 2690  
Casóse Don Juan con ella,  
y quitósela a Batricio.

ARMINTA

Decid cómo [fui] doncella  
[a] su poder.

---

2689 En *B* falta este verso para completar la quintilla. Hartzenbusch propuso «que en Dos Hermanas mantiene». Acepto el verso propuesto por X. A. Fernández, que parece más coherente.

2693-94 En *B*, *dezid como fue donzella*, / *su poder*. Castro corrige en *a su poder*, pero mantiene *fue* indicando que Arminta habla en tercera persona. Fernández apunta que *fue* es forma arcaica por *fui*. Pienso que el texto está lo sufi-

GASENO

No es juicio  
esto, ni aquesta querella. 2695

OCTAVIO. (*Aparte.*)

(Esta es burla de Don Juan,  
y para venganza mía  
éstos diciéndola están);  
¿qué pedís al fin?

GASENO

Querría,  
porque los días se van, 2700  
que se hiciese el casamiento  
o querellarme ante el Rey.

OCTAVIO

Digo que es justo ese intento.

GASENO

Y razón, y justa ley.

OCTAVIO

Medida a mi pensamiento 2705  
ha venido la ocasión.  
En el Alcázar [tenemos]  
bodas.

---

cientemente mal transmitido como para avalar aquí que *fue* es simplemente una errónea lectura de *fui*.

2707 En *B*, en el *Alcaçar teneys*, con error de rima. La enmienda, muy sencilla, es de X. A. Fernández.

ARMINTA

¿Si las mías son?

OCTAVIO

(Quiero, para que acertemos,  
valerme de una invención.) 2710

Venid donde os vestiréis,  
señora, a lo cortesano,  
y a un cuarto del Rey saldréis  
conmigo.

ARMINTA

¿Vos de la mano  
a Don Juan me llevaréis? 2715

OCTAVIO

Que de esta suerte es cautela.

GASENO

El arbitrio me consuela.

OCTAVIO

Éstos venganza me dan  
de aqueste traidor Don Juan,  
y el agravio de Isabela. 2720

(*Vanse, y salen DON JUAN y CATALINÓN.*)

CATALINÓN

¿Cómo el Rey te recibió?



DON JUAN

Con más amor que mi padre.

CATALINÓN

¿Viste a Isabela?

DON JUAN

También.

CATALINÓN

¿Cómo viene?

DON JUAN

Como un ángel.

CATALINÓN

¿Recibióte bien?

DON JUAN

El rostro  
bañado de leche y sangre,  
como la rosa que al Alba  
[revienta la verde cárcel.]

2725

CATALINÓN

¿Al fin esta noche son  
las bodas?

---

2728 En *B*, *despierta la débil caña*. Error de transmisión que ni siquiera se ajusta a la rima asonante. Fernández propone «despierta en la caña frágil». A. Castro acepta la enmienda según *TL*, que yo también sigo.

DON JUAN

Sin falta.

CATALINÓN

[Si antes  
hubieran sido, no hubieras  
engañado a tantas antes.] 2730  
Pero tú tomas esposa,  
señor, con cargas muy grandes.

DON JUAN

Di, ¿comienzas a ser necio? 2735

CATALINÓN

Y podrás muy bien casarte  
mañana, que hoy es mal día.

DON JUAN

Pues, ¿qué día es hoy?

CATALINÓN

Es martes.

---

2732 En *B*, *fiambres / vuieran sido, no vuieras / señor, engañado a tantas*. Texto incongruente que no respeta sintaxis ni rima. X. A. I'ernández apunta la anomalía y sugiere: «si fueran fiambres / no tantas hubieran sido / las mujeres que engañaste». Dos problemas: los fiambres aquí no pintan nada; y la alteración «no tantas hubieran sido» carece de justificación textual. Américo Castro, más sensatamente hipotetizó que *fiambres* debía de ser mala transmisión de *si antes*, y propuesto «si antes / hubieran sido, no hubieras / señor, engañado a tantas», una corrección muy económica y elegante, pero que no cumple la rima asonante. Ampliando esta enmienda de Castro sugiero que el verso original debía decir *engañado a tantas antes*, o quizás alguna otra palabra con rima *a-e*, y esta palabra se perdió en la transmisión. Al quedar el verso a falta de dos sílabas, se completó erróneamente introduciendo *señor*.

DON JUAN

Mil embusteros y locos  
dan en esos disparates. 2740  
Sólo aquel llamo mal día,  
aciago y detestable,  
en que no tengo dineros,  
que lo demás es donaire.

CATALINÓN

Vamos, si te has de vestir, 2745  
que te aguardarán, y es tarde.

DON JUAN

Otro negocio tenemos  
que hacer, aunque nos aguarden.

CATALINÓN

¿Cuál es?

DON JUAN

Cenar con el muerto.

CATALINÓN

Necedad de necedades. 2750

DON JUAN

¿No ves que di mi palabra?

CATALINÓN

Y cuando se la quebrantes,  
¿qué importa? ¿Habrá de pedirte

una figura de jaspe  
la palabra?

# DON JUAN

Podrá el muerto 2755  
llamarme a voces infame.

CATALINÓN

Ya está cerrada la iglesia.

# DON JUAN

Llama.

# CATALINÓN

¿Qué importa que llame?  
¿Quién tiene de abrir si están  
durmiendo los sacristanes?

# DON JUAN

Llama a ese postigo.

# CATALINÓN

está. Abierto

# DON JUAN

Pues entra.

# CATALINÓN

Entre un fraile  
con hisopo y con estola.

DON JUAN

Sígueme y calla.

CATALINÓN

¿Que calle?

DON JUAN

Sí.

CATALINÓN

[Ya callo.] Dios en paz 2765  
de estos convites me saque.  
¡Qué oscura que está la iglesia,  
señor, para ser tan grande!

*(Entran por una puerta y salen por otra.)*

¡Ay de mí, tenme, señor,  
porque de la capa me asen! 2770

*(Sale DON GONZALO, como de antes,  
y encuéntrase con ellos.)*

DON JUAN

¿Quién va?

DON GONZALO

Yo soy.

---

2765 En *B* hay error de medida: *sí. Dios en paz*. Fernández propone «Dios en paz y con bien». Prefiero aceptar la enmienda de Hartzenbusch.

CATALINÓN

Muerto estoy.

DON GONZALO

El muerto soy, no te espantes;  
no entendí que me cumplieras  
la palabra, según haces  
de todos burla.

DON JUAN

¿Me tienes  
en opinión de cobarde? 2775

DON GONZALO

Sí, que aquella noche huiste  
de mí, cuando me mataste.

DON JUAN

Huí de ser conocido,  
mas ya me tienes delante, 2780  
di presto lo que me quieres.

DON GONZALO

Quiero a cenar convidarte.

CATALINÓN

Aquí excusamos la cena,  
que toda ha de ser fiambre,  
pues no parece cocina 2785  
[señor, por ninguna parte.]

---

2786 En *B* falta este verso. Acepto la enmienda de X. A. Fernández, que rescata la asonancia y se ajusta al sentido.

DON JUAN

Cenemos.

DON GONZALO

Para cenar  
es menester que levantes  
esa tumba.

DON JUAN

Y si te importa  
levantaré esos pilares. 2790

DON GONZALO

Valiente estás.

DON JUAN

Tengo brío  
y corazón en las carnes.

CATALINÓN

Mesa de Guinea es esta,  
pues, ¿no hay por allá quien lave?

DON GONZALO

Siéntate.

DON JUAN

¿Adónde?

CATALINÓN

Con sillas 2795  
vienen ya dos negros pajes.

*(Entran dos enlutados con sillas.)*

¿También acá se usan lutos  
y bayeticas de Flandes?

DON GONZALO

Siéntate [tú.]

CATALINÓN

Yo, señor, 2800  
he merendado esta tarde.  
Cena con tu convidado.

DON GONZALO

Ea pues, ¿he de enojarme?  
No repliques.

CATALINÓN

No replico.  
Dios en paz de esto me saque. 2805  
¿Qué plato es este, señor?

DON GONZALO

Este plato es de alacranes  
y víboras.

---

2799 En *B* falta una sílaba. *TL* da el verso correcto, que también había encontrado Hartzenbusch por deducción.



CATALINÓN

Gentil plato  
para el que trae buena hambre.  
¿Es bueno el vino, señor?

DON GONZALO

Pruébale.

CATALINÓN

Hiel y vinagre  
es este vino. 2810

DON GONZALO

Este vino  
exprimen nuestros lagares.  
¿No comes tú?

DON JUAN

Comeré,  
si me dieses, áspid a áspid,  
cuantos el infierno tiene. 2815

DON GONZALO

También quiero que te canten.

(*Cantan.*)

*Adviertan los que de Dios  
juzgan los castigos tarde,  
que no hay plazo que no llegue  
ni deuda que no se pague.* 2820

CATALINÓN

Malo es esto, vive Cristo,  
que he entendido este romance,  
y que con nosotros habla.

DON JUAN

Un yelo el pecho me parte.

(*Cantan.*)

*Mientras en el mundo viva  
no es justo que diga nadie  
¡qué largo me lo fiáis!  
siendo tan breve el cobrarse.*

2825

CATALINÓN

¿De qué es este guisadillo?

DON GONZALO

De uñas.

CATALINÓN

De uñas de sastre  
será, si es guisado de uñas.

2830

DON JUAN

Ya he cenado, haz que levanten  
la mesa.

DON GONZALO

Dame esa mano,  
no temas, la mano dame.

DON JUAN

¿Eso dices? ¿Yo temor? 2835  
¡Que me abraso! No me abrases  
con tu fuego.

DON GONZALO

Aqueste es poco  
para el fuego que buscaste.  
Las maravillas de Dios  
son, Don Juan, investigables, 2840  
y así quiere que tus culpas  
a manos de un muerto pagues;  
y así pagas de esta suerte  
las doncellas que burlaste.  
Esta es justicia de Dios: 2845  
*quien tal hace, que tal pague.*

DON JUAN

Que me abraso, no me aprietes.  
Con la daga he de matarte,  
mas, ¡ay!, que me canso en vano  
de tirar golpes al aire. 2850  
A tu hija no ofendí,  
que vio mis engaños antes.

DON GONZALO

No importa, que ya pusiste  
tu intento.

DON JUAN

Deja que llame  
quien me confiese y absuelva. 2855

---

2840 *Investigables* no es ningún error, como creía Castro. En la época, y por tradición clásica, equivale a *inescrutables*.

DON GONZALO

No hay lugar. Ya acuerdas tarde.

DON JUAN

Que me quemo, que me abraso.  
Muerto soy.

*(Cae muerto.)*

CATALINÓN

No hay quien se escape,  
que aquí tengo de morir  
también por acompañarte. 2860

DON GONZALO

Esta es justicia de Dios:  
*quien tal hace, que tal pague.*

*(Húndese el sepulcro, con DON JUAN y DON GONZALO, con mucho ruido, y sale CATALINÓN arrastrando.)*

CATALINÓN

¡Válgame Dios! ¿Qué es aquesto?  
Toda la capilla se arde,  
y con el muerto he quedado 2865  
para que le vele y guarde.

Arrastrando como pueda  
iré a avisar a su padre.  
¡San Jorge, San Agnus Dei,  
sacadme en paz a la calle! 2870

*(Vase, y sale el REY, TENORIO el Viejo,  
y acompañamiento.)*

TENORIO

Ya el Marqués, señor, espera  
besar vuestros pies reales.

REY

Entre luego, y avisad  
al Conde, porque no aguarde.

(*Salen* BATRICIO *y* GASENO.)

BATRICIO

¿Dónde, señor, se permiten  
desenvolturas tan grandes? 2875  
Que tus criados afrenten  
a los hombres miserables...

REY

¿Qué dices?

BATRICIO

Don Juan Tenorio,  
alevoso y detestable, 2880  
la noche del casamiento,  
antes que le consumase  
a mi mujer me quitó.  
Testigos tengo delante.

(*Sale* TISBEA, *y* ISABELA,  
*y* *acompañamiento*.)

---

2874 *El Conde* debe de ser lógicamente Don Juan Tenorio, a quien el Rey ha nombrado Conde de Lebrija.

TISBEA

Si vuestra Alteza, señor, 2885  
de Don Juan Tenorio no hace  
justicia, a Dios y a los hombres,  
mientras viva, he de quejarme.  
Derrotado le echó el mar,  
dile vida y hospedaje, 2890  
y pagóme esta amistad  
con mentirme y engañarme  
con nombre de mi marido.

REY

¿Qué dices?

ISABELA

Dice verdades.

*(Sale ARMINTA, y el DUQUE OCTAVIO.)*

ARMINTA

¿Adónde mi esposo está? 2895

REY

¿Quién es?

ARMINTA

Pues, ¿aún no lo sabe?  
El señor Don Juan Tenorio,  
con quien vengo a desposarme,  
porque me debe el honor,  
y es noble, y no ha de negarme. 2900

Manda que nos desposemos  
[y que las bodas no aguarden.]

(*Sale el* MARQUÉS DE LA MOTA.)

MOTA

Pues es tiempo, gran señor,  
que a luz verdades se saquen,  
sabrás que Don Juan Tenorio 2905  
la culpa que me imputaste  
cometió, que con mi capa  
pudo el cruel engañarme:  
de que tengo dos testigos.

REY

¿Hay desvergüenza tan grande? 2910  
Prendedle y matadle luego,  
[que su castigo no tarde.]

TENORIO

En premio de mis servicios  
haz que le prendan, y pague  
sus culpas, porque del cielo 2915  
rayos contra mí no bajen,  
siendo mi hijo tan malo.

---

2902 En *B* aquí falta un verso para completar el romance. Xavier A. I'ernández ha propuesto una reordenación de todo el pasaje entero, haciendo entrar antes o después a unos personajes que a otros. Nuestro punto de vista es que en las escenas anteriores ha quedado claro que la omisión de un verso en esta comedia es bastante frecuente. Hemos preferido suplir esta laguna con una enmienda (como hace el propio I'ernández en los pasajes anteriores), y mantener el orden de entradas de los personajes según la obra. Para más detalles sobre estos problemas véase la edición I'ernández, págs. 246-252, y la introducción a nuestra edición de *Tan largo me lo fiáis*.

## REY

¿Esto mis privados hacen?

(*Sale CATALINÓN.*)

## CATALINÓN

Escuchad, oíd, señores,  
el suceso más notable 2920  
que en el mundo ha sucedido,  
y en oyéndolo, matadme.  
Llegando Don Juan, mi amo  
a Sevilla, antiyer tarde,  
y entrándose a retraer 2925  
en la iglesia, donde yace  
Don Gonzalo, en el sepulcro  
que el Rey mandó se labrase,  
después de haberle quitado  
las dos prendas que más valen, 2930  
tirando al bulto de piedra  
la barba por ultrajarle,  
a cenar le convidó;  
y apenas pudo sentarse  
a cenar, cuando a la puerta 2935  
llegó, y para que no os canse,  
después de cenar, le dijo  
que a su iglesia se llegase

---

2919 El primer verso de Catalinón es erróneo en *B*, *señores, escuchad, oyd* (el agudo hace añadir sílaba); más tarde hay errores de medida y de sentido, pleonasmos, etc. Hemos decidido admitir los cuatro versos iniciales y los cuatro últimos del parlamento de Catalinón, y sustituir los 13 intermedios por una secuencia que incluye cinco de esos 13 y completa el resto según *TL*, de manera que el relato de Catalinón se ajusta a los hechos y a su cronología.

2924 En *B*, *haciendo burla una tarde*; sin embargo, la cronología confirma la precisión de *TL*, *antiyer tarde*: dos días antes Don Juan invita a cenar a la Estatua, y esa misma noche se presenta y procede a invitar «al día siguiente a las diez».



luego la noche siguiente,  
 que él quería convidarle: 2940  
 fue Don Juan, que nunca fuera,  
 pues sin poder escaparse,  
 asiéndole de la mano  
 comenzó el muerto a apretarle,  
 diciendo: «Dios te castiga», 2945  
 y le aprieta hasta quitalle  
 la vida, diciendo: «Dios  
 me manda que así te mate  
 castigando tus delitos:  
 “Quien tal hace, que tal pague”» 2950

REY

¿Qué dices?

CATALINÓN

Lo que es verdad;  
 diciendo, antes que acabase,  
 que a Doña Ana no debía  
 honor, que lo oyeron antes  
 del engaño.

MOTA

Por las nuevas 2955  
 mil albricias quiero darte.

REY

Justo castigo del Cielo,  
 y agora es bien que se casen  
 todos, pues la causa es muerta,  
 vida de tantos desastres. 2960

OCTAVIO

Pues ha enviudado Isabela  
quiero con ella casarme.

MOTA

Yo con mi prima.

BATRICIO

Y nosotros  
con las nuestras, porque acabe  
*El convidado de piedra.*

2965

REY

Y el sepulcro se traslade  
[a] San Francisco, en Madrid,  
para memoria más grande.

FIN

---

2965 Este es el título que la obra tenía en 1625 y 1626, cuando la representan Pedro Ossorio y Francisco Hernández Galindo. Parece claro que a partir del original que desarrollaba la idea de *¿Tan largo me lo fiáis?*, el público terminó por polarizar la obra en la Estatua de piedra, del mismo modo que hoy en día atraen al público las historias de muertos vivos, resucitados y seres de ultratumba. El título de *El burlador de Sevilla* es comprensible en su contexto: lo publica un editor sevillano, y aprovecha la referencia de su tierra.

2967 En *B*, en San Francisco; en *TL*, desde aquí a San Juan de Toro. San Juan de Toro era la iglesia donde tenían los Ulloa el panteón. La alteración por San Francisco, en Madrid, seguramente se debe a que por las fechas de 1617-22 la iglesia de San Francisco de Madrid se remodeló y estuvo de moda. En cualquier caso la sintaxis del verbo *trasladar* exige la preposición *a* y no *en*. La enmienda es de Blanca de los Ríos y ha sido aceptada por X. A. Fernández.

*El burlador de Sevilla*, el personaje más universal del teatro español, ha dado origen a un mito asentado sobre dos personajes: la pareja inseparable Burlador/Criado (se llame éste como se llame) y una figura, la del Comendador, inseparable también del mito de Don Juan.

La presente edición plantea una cuestión, la de la autoría, que la crítica no se había planteado hasta el siglo pasado; sin embargo,

*El burlador* no había sido incluida por Tirso en ninguno de sus cinco volúmenes de Comedias. Por otro lado, la reciente publicación de las ediciones facsímiles de las dos variantes de la obra, *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*, junto con la existencia de algunas otras variantes de distintas representaciones teatrales, ha permitido un cotejo para el establecimiento de un texto completo y fiable.

ISBN 84-376-0094-4



9 788437 600949

0141058

